

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BREZİLYA RİTİMLERİNİN GİTARLA İCRASI ÖRNEĞİNDEN YOLA
ÇIKARAK ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güneş DEMİR

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BREZİLYA RİTİMLERİNİN
GİTARLA İCRASI ÖRNEĞİNDEN YOLA ÇIKARAK
ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Güneş DEMİR
415101006**

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

Tez Danışmanı: San.Öğr.Gör.Dr. Nail YAVUZOĞLU

HAZİRAN 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 415101006 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Güneş DEMİR, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “BREZİLYA RİTİMLERİNİN GİTARLA İCRASI ÖRNEĞİNDEN YOLA ÇIKARAK ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **San.Öğr.Gör.Dr. Nail YAVUZOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Safa YEPREM
Marmara Üniversitesi

Teslim Tarihi : 3 Mayıs 2019
Savunma Tarihi : 13 Haziran 2019

Anneme, babama ve beni bu çalışma esnasında yalnız bırakmayan dostlarıma,

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Türkiye’de son 50 yılda, halk müziğimizin icrasında ve halk müziğimize eşlikte geniş bir yayılma alanı kazanan gitarın bu süreçte geliştirmiş olduğu çeşitli yerli katkıların izi sürülmüş ve bunlara ritmik boyutta geliştirmeler sağlayacak öneriler sunulmuştur. Söz konusu ritmik katkı önerileri için Brezilya gitarının geliştirmiş olduğu özgün stil referans noktası olarak alınmıştır.

Bu çalışmanın şekillenmesinde, öncelikle, Brezilya gitarının inceliklerini beraber çalışma fırsatı bulduğum Kees Gelderblom’a, Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz ud ve gitar dersleri esnasında ufkumu genişleten Mutlu Torun’a, tez yazım sürecinde, değerli önerileriyle çalışmamın yönünün netleşmesini sağlayan tez danışmanım Dr. Nail Yavuzoğlu ve Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz’e teşekkürlerimi sunarım.

Hiç tükenmeyen entelektüel meraklarıyla, hem yeni sorular sormamı sağlayan hem de iş yükümü hafifleten anne ve babam, İlkay ve Necmi’ye ve tüm aileme gönülden teşekkür ediyorum.

Çalışma sürecimde, desteklerini hep yanımda hissettiğim Pamir Panya ve Gülyar “Dino” başta olmak üzere tüm İstos ailesine, Varduhi Balyan, Begüm Özcan, Serhat Halis, Ozan Çoban, Fulya Özlem, Nazım Soylu, Merve Namlı, Haris Rigas, Berat Saymadi, Boran Mert, Hasan Binay’a, Hürriyet Aydın’a ve Mahmut Keleş’e müzik üzerine yaptığımız uzun sohbetlerimizde güzel fikir alışverişlerinde bulunduğum Kemal Kahraman ve Maviş Güneşer’e teşekkür etmeyi borç bilirim.

Mayıs 2019

Güneş Demir
Müzisyen

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET	xvii
SUMMARY.....	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı.....	9
1.2 Sınırlamalar.....	9
1.3 Literatür Araştırması.....	11
2. BREZİLYA GİTARI VE AFRO-BREZİLYA RİTMİK KALIPLARININ GİTARDAKİ İCRASI	13
2.1 Brezilya'nın Tarihinde Küçük Bir Gezinti: Kölecilik, ve Kapitalist Gelişim ..	14
2.2 Brezilya Halk Müziğinin Kısa Tarihi	15
2.2.1 Brezilya Gitarının Kökleri	16
2.3 Afro-Brezilya Ritimlerinin Temeli: Lundu, Polka, Habanera ve Maxixe.....	17
2.4 Afro-Brezilya Ritmik Kalıplarının Gitardaki İcrası	24
3. ASMA DAVUL	35
3.1 Asma Davulun Yapısal Özellikleri	35
3.2 İcra Özellikleri ve Çalışmamızda Kullanılacak Notasyon Sistemi	35
3.2.1 Düm	36
3.2.2 Kenar Dümü.....	37
3.2.3 Yaslanmalı ve Yaslanmasız Tek	37
3.2.4 Yek	38
3.2.5 Zızlama	39
3.2.6 Çubuklu Zızlama	39
3.2.7 Tokmaklı Kasnak	39
3.2.8 Çubuklu Kasnak	40
3.2.9 Tokmaklı Çember.....	40
3.2.10 Çubuklu Çember	40
3.2.11 Notasyon Sistemine Toplu Bakış	41
4. ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI	43
4.1 Adaptasyon Önerileri.....	44
4.1.1 Düm ve Tek Vuruşlarının Uyarlanması.....	45
4.1.2 Kasnak ve Çember Vuruşlarının Uyarlanması	52

4.1.3 Yek, Zızılama, Çubuklu Zızılama ve Kenar Dümü Vuruşlarının Uyarlanması	58
4.2 Yörelere Göre Temel Kalıpların Gitarda İcrası	62
4.2.1 Halaylar	63
4.2.2 Horonlar.....	64
4.2.3 Dokuz Zamanlı Karşılamlar.....	64
4.2.4 Zeybekler.....	65
5. SONUŞ VE ÖNERİLER	67
KAYNAKLAR.....	69
EKLER	73
ÖZGEÇMİŞ.....	127

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Lundu ritmik kalıbı 1 (Von Martius).....	18
Şekil 2.2 : Lundu ritmik kalıbı 2 (Ramos, 2016).	18
Şekil 2.3 : Habanera ritmik kalıbı 1 (Arana, 2008).....	19
Şekil 2.4 : Habanera ritmik kalıbı 2 (Arana, 2008).....	19
Şekil 2.5 : Habanera ritmik kalıbı 3 (Arana, 2008).....	19
Şekil 2.6 : Maxixe ritmik çeşitleme figürleri.....	20
Şekil 2.7 : Temel Polka ritmik kalıbı (Arana, 2008).....	20
Şekil 2.8 : Polka çeşitlemeleri (Arana, 2008).	21
Şekil 2.9 : Polca ritmik kalıbı.	21
Şekil 2.10 : 16’lık notalarla polca ritmi.	22
Şekil 2.11 : Polka-maxixada ...	22
Şekil 2.12 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları ...	23
Şekil 2.13 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları 8’lik senkop ...	23
Şekil 2.14 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları 16’lık senkop ...	23
Şekil 2.15 : Tamborim/surdo samba çeşitlemesi ...	25
Şekil 2.16 : Tamborim/surdo gitar uyarlaması ...	25
Şekil 2.17 : Gitarda tamborim/surdo kalıbı ...	26
Şekil 2.18 : Tamborim/surdo “klišesi”....	26
Şekil 2.19 : Gitarda tamborim/surdo klišesi ...	27
Şekil 2.20 : Agogo/surdo samba çeşitlemesi ...	28
Şekil 2.21 : Agogo/surdo gitar uyarlaması ...	28
Şekil 2.22 : Gitarda agogo/surdo kalıbı ...	29
Şekil 2.23 : Agogo/surdo kalıbının gitar icrası ...	29
Şekil 2.24 : Zambuba ritmik kalıbı ...	30
Şekil 2.25 : Zambuba ritmik kalıbının gitar uyarlaması ...	30
Şekil 2.26 : Repique ritmik kalıbı ...	31
Şekil 2.27 : Ivan Linsi, “Deseperar, jamais”tan bir bölüm ...	31
Şekil 2.28 : Samba/batucadada trampet partisi ...	32
Şekil 2.29 : Trampet partisinin gitara uyarlanması... ..	32
Şekil 2.30 : Pandeiro ritmik kalıbı.....	33
Şekil 2.31 : Choro gitar eşliği... ..	33
Şekil 2.32 : Zambuba/inek çanı ritmik kalıbı.....	33
Şekil 2.33 : Zambuba/inek çanı ritmik kalıbının gitara uyarlanması... ..	34
Şekil 2.34 : Berimbau ritmik kalıbı... ..	34
Şekil 2.35 : Berimbau ritmik kalıbının gitara uyarlanması.....	34

Şekil 3.1 : Düm...	36
Şekil 3.2 : Kenar dümü...	37
Şekil 3.3 : Merkez düm...	37
Şekil 3.4 : Standart tek...	38
Şekil 3.5 : Yaslanmalı tek...	38
Şekil 3.6 : Yaslanmasız tek...	38
Şekil 3.7 : Yek...	39
Şekil 3.8: Zızlama...	39
Şekil 3.9 : Çubuklu zızlama...	39
Şekil 3.10 : Tokamaklı kasnak...	40
Şekil 3.11 : Çubuklu kasnak...	40
Şekil 3.12 : Tokmaklı çember...	40
Şekil 3.13 : Çubuklu çember...	41
Şekil 3.14 : Asma davul notasyon sistemi...	41
Şekil 4.1 : Antep Kırıkhan detay ...	45
Şekil 4.2 : Antep Kırıkhan detay – vurgulu ...	46
Şekil 4.3 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu ...	46
Şekil 4.4 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu 2...	47
Şekil 4.5 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu 3...	47
Şekil 4.6 : Adıyaman Dimme halayı detay – “ghoste note”...	48
Şekil 4.7 : Adıyaman Dimme halayı detay ...	49
Şekil 4.8 : Adıyaman Dimme halayı davul/gitar detay ...	49
Şekil 4.9 : Antep Kırıkhan halayı davul/gitar detay ...	50
Şekil 4.10 : Antep Kırıkhan halayı davul/gitar detay 2...	50
Şekil 4.11 : Urfa iki ayak detay ...	51
Şekil 4.12 : Davulcu Gökhan, 9/8’lik çeşitlemeleri yaslanmasız tek figürü ...	51
Şekil 4.13 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak ...	53
Şekil 4.14 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak – staccato ...	53
Şekil 4.15 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak – pizzicato ...	54
Şekil 4.15b : Urfa iki ayak detay – legato ...	55
Şekil 4.16 : Antep Kırıkhan – tokmaklı kasnak ...	55
Şekil 4.17 : Pütürge halay figürü ...	56
Şekil 4.18 : Pütürge halay figürü – ghost note çember ...	56
Şekil 4.19 : Ozan Kartal 9/8’lik çeşitlemesi – tokaklı/çubuklu kasnak ve çember ...	57
Şekil 4.20 : Adıyaman Dimme halayı detay – yek ...	58
Şekil 4.21 : Pütürge halay – zızlama ...	59
Şekil 4.22 : Pütürge halay – zızlama/tril ...	60
Şekil 4.23 : Pütürge halay – çubuklu zızlama ...	60
Şekil 4.24 : Pütürge halay – çubuklu zızlama/tril...	61
Şekil 4.25 : Davulcu Gökhan, 9/8’lik çeşitlemeleri – kenar dümü...	62
Şekil A.1 : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri...	74
Şekil A.2 : ”92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri...	78

Şekil A.3 : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri.....	81
Şekil A.4 : “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.....	83
Şekil A.5 : “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.....	86
Şekil A.6 : “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri.....	89
Şekil B : Horonlar	91
Şekil C : Dokuz zamanlı karşılamalar.....	94
Şekil D : Zeybekler.....	97
Şekil E.1 : Pütürge Halay Çeşitlemeleri.....	102
Şekil E.2 : Karaçor	105
Şekil E.3 : Dik Halay 1.....	106
Şekil E.4 : Dimme	108
Şekil E.5 : Urfa İki Ayak.....	110
Şekil E.6 : Dik Halay 2.....	111
Şekil E.7 : Sivas Ağırlama.....	114
Şekil E.8 : Sivas Halayı.....	115
Şekil E.9 : Kırıkhan Davul ve Gitar Uyarlama.....	116
Şekil E.10 : Tirge	117
Şekil E.11 : Gozangel.....	118
Şekil E.12 : Sıksara	119
Şekil E.13 : Horon Kurma	120
Şekil E.14 : Haçka Atlaması.....	121
Şekil E.15 : Süslü Jandarma zeybeği	122
Şekil E.16 : Harmandalı Zeybeği	123
Şekil E.17 : Roman Havası Üzerine Çeşitlemeler	124
Şekil E.18 : 9/8’lik Ritim Üzerine Egzersisler	125

BREZİLYA RİTİMLERİNİN GİTARLA İCRASI ÖRNEĞİNDEN YOLA ÇIKARAK ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI

ÖZET

Bu çalışmanın yapılmasındaki amaç, klasik gitarın Anadolu halk müziği icrasındaki ritmik kullanımına bir katkı sunma çabasıdır. Halk müziğimizdeki zengin ritmik yapıların gitarla icrası elbette önceden yapılmıştır. Basit, birleşik ve karma zamanlı ritimler gitarla, esas olarak icra edilen ritmin ana örüntüsünü ve ana vurgularını duyuracak şekilde çalınmaktadır. Bu kullanımı zenginleştirmek için asma davul ritimlerinin önemli bir referans olabileceğini düşünüyoruz. Halk oyunlarımıza eşlik eden ve bu eşlik esnasında oyundaki farklı figür nüanslarını vurgulamak ve oyuna canlılık katmak amacıyla yoğun bir senkop kullanımına rastladığımız asma davul ritimleri bu yönüyle halk müziğimizde kullanılan çeşitli ritmik yapıların en zengin örneklerini vermektedir. Asma davul ritimlerinin gitara uyarlanmasını pratiğe dökmek istediğimizde elbette ne tür bir gitarın ve hangi gitar üslubunun uygulanacağını belirlememiz gerekir. Böyle bir çalışmada Brezilya gitarı geleneğinin verimli bir yol gösterici olabileceğini düşünmekteyiz. Bunun başlıca iki sebebi vardır. Birincisi Afrika, Avrupa ve yerli müzik kültürlerinin bileşkesi olarak şekillenen Afro-Brezilya ritimlerindeki senkoplu yapılar asma davul icrasında uygulanan senkoplu yapılarla benzeşmekte, yer yer aynılaşmaktadır. Çok geniş bir repertuara sahip Brezilya gitarında kullanılan ritmik yapıların asma davuldaki ritmik kullanımlara olan benzerliği önemli bir avantaj sunmaktadır. İkinci olarak da Brezilya gitarı solist bir enstrüman olarak da oldukça gelişmiş olmakla beraber hâlâ Brezilya müziğinin başlıca vokal ve solo enstrüman eşlikçisi konumundadır. Bu da söz konusu ritmik yapıların berrak bir biçimde duyulabilmesini sağlamaktadır. Bu çalışmayı gerçekleştirirken, halihazırda basılmış olan Brezilya müziğindeki ritmik dağarcığı ayrıntılı bir biçimde gösteren ilgili metotlardan faydalandık. İcra önerimize kaynak olacak olan asma davul ritimleri içinse İTÜ TMDK bünyesinde yazılmış tezlerde transkript edilmiş ve halk oyunları bölümünde kullanılan notalardan da faydalanmakla birlikte, özellikle zengin ve verimli bir malzeme ortaya çıkarabilmek adına düm, tek, kasnak, çember, zızlama, yek varyasyonlarını en zengin biçimde kullanmış icra kayıtlarından kendi yaptığımız transkripsiyonları kullanmaya öncelik verdik. Çalışmamızda kullandığımız ritmik kalıpları dört oyun ve müzik türüyle sınırladık: Halaylar, zeybekler, 9 zamanlı karşılamalar ve horonlar. Son olarak uyarlama ve icra önerimizi ayrıntılı bir şekilde anlatıp, kaynak olarak aldığımız asma davul transkripsiyonlarından gitar için düzenlenmiş çok sayıda çeşitleme yazdık. Bu çeşitlemelerde gitara uyarlanmış söz konusu ritmik kalıpların bir esere eşlik veya bir besteleme çalışması esnasında kullanımını esas aldık.

THE ADAPTATION OF TRADITIONAL DRUM RHYTHMS TO THE GUITAR INSPIRED BY THE PERFORMANCE OF BRAZILIAN RHYTHMS WITH GUITAR

SUMMARY

The aim of this study is to try to contribute to the rhythmic use of classical guitar in Anatolian folk music. The rich rhythmic structures of our folk music have already been performed with guitar in the past. Simple, unified and composite rhythms are played with guitar, mainly to highlight the main pattern and the main emphasis of the rhythm. We believe that rhythms of the traditional drum can be an important reference to enrich this use. In this respect the drum rhythms which accompany our folk dances and which use intensive syncope in order to emphasize the different figure nuances in the dance and add vitality to the dance, give the richest examples of the various rhythmic structures used in our folk music. In an effort to adapt the traditional drum rhythms to the guitar, we need to determine what kind of a guitar and which guitar style we will use. In this study, we thought that Brazilian guitar tradition can be an efficient guide. There are two main reasons for this. First, the syncope structures in afro-Brazilian rhythms created through the intertwining of the African, European and indigenous musical cultures, are very similar and sometimes even analogue to syncope structures in our traditional drums. This similarity between the rhythmic structures used in the Brazilian guitar that has a wide repertoire, and the rhythmic uses in our traditional drum offers a significant advantage. Secondly, although the Brazilian guitar is an advanced solo instrument, it is still mainly a vocal and solo companion in the Brazilian music. This position allows clear rhythmic structures to be heard. In our study, we have benefited from the relevant methods already published showing in detail the rhythmic repertoire of the Brazilian music. For the Turkish drum rhythms which we have used as a source for our performance proposals, we have benefitted from the notes transcribed in the theses written within the body of İTÜ TMDK and from the notes used in the folk dances section; yet, in order to bring out a rich and productive material, we have prioritized the use of our own transcripts from the performance records that have used the *düm*, *tek*, *kasnak*, *çember*, *zızlama* and *yek* variations in the richest way. We have limited the rhythmic patterns that we used in our study with four dance and music forms: *Halay*, *Zeybek*, *9 beat Karşılama* and *Horon*. Finally, we have described the adaptation and performance proposal in detail, and we have developed a number of variations arranged for the guitar from the the drum transcriptions that we took as a source. The variations of these rhythmic patterns that are adapted to the guitar are proposed mainly to accompany a work or to be used for compositions.

1. GİRİŞ

Halk müziğinin (Türkiye Halk Müziğinin) gitarla icra edilmesi ya da gitarın halk müziğinde bir eşlik enstrümanı olarak kullanılması, hem amatör hem akademik müzikal çevrelerde çok da uzak olmayan bir zamana kadar hala, batı müziği enstrümanlarının genel olarak halk müziğimizdeki kullanımı tartışmalarının bir parçası olarak hararetle tartışmaları canlandırabiliyordu. Bu tartışmalar çerçevesi tam olarak çizilemeyen bir “özcülük” kapsamına sıkıştırılmayıp verimli bir zeminde sürdürüldüğünde, hâlâ ufuk açıcı sonuçların oluşmasına olanak sağlayabiliyor. Fakat halk müziğinde gitar kullanımının “doğru”, olup olmadığı tartışmaları artık neredeyse bir kenara atıldı diyebiliriz. Gitarın artık özenli halk müziği albüm çalışmalarından başlayarak, klasik gitar alanında yapılmış halk müziği aranjmanlarına, halk müziği formlarında yapılmış klasik gitar bestelerine, caz gitarın farklı ekollerinden yola çıkılarak yapılan çok çeşitli çalışmalara ve en son da, “türkü bar” kültürel ortamındaki “özensiz” çalışmalara kadar uzanan geniş bir “müzikal” alanda halk müziğine eşlik eden başlıca batı müziği enstrümanlarından biri haline geldiğini görüyoruz. Gitarın halk müziği dünyasında artık “normal” kabul edilen bir yerinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu şartlarda, yani gitarın halk müziğinde kullanım olanaklarının olup olmadığı tartışmasının geride kaldığı çerçevede, popüler/akademik tartışmalar ve araştırmalar gitar kullanımının ne yöne doğru ilerleyebileceğine, gitarın ne gibi yeni olanaklar sağlayabileceği ve “yerli” bir gitar kullanımının olanaklarının ne ölçüde gelişebileceğine yoğunlaştı.

Gitarın ülkemizdeki tarihinin izini sürmeye başladığımızda, cumhuriyet öncesine kadar uzanan uzun bir tarihle karşılaşyoruz. III. Selim devrinde saraydaki müzik eğitimlerinde gitar kullanımına dair yapılan atıflar, Cumhuriyet öncesine gitar kullanımına dair ilk iz olarak ortaya çıkıyor. III. Selim döneminde ortaya çıkan bu sınırlı denemelerden sonra, II. Mahmud (1808-1839) döneminde Yeniçeriliğin lağvedilmesiyle Mehterhane’nin tamamen kaldırıp Muzika-yi Humayun’un kurulması batı müziğine doğru kararlı bir yönelişin ilk adımı sayılabilir (Aksoy,1985, s. 1214).

Muzika-yi Hümayun'un kurulmasıyla beraber Enderun'da yeni bir müzik bölümü oluşturulmuş oluyordu. Bu çerçevede sonradan kurulan fasıl heyeti de ikiye bölünecekti. Klasik fasıl tarzında icrada bulunan "Fasl-ı Atik" ve Osmanlı musıkisinin, batı müziğinin "major-minör" dizilerine yakın makamlardaki çeşitli peşrev ve saz semailerinin, hafif şarkıların, köçekçe ve oyun havalarının batı müziğine göre armonize edilmeleriyle icra eden "Fasl-ı Cedid". Bu heyetin içinde görev alan *kitaracı Sabri ve Arif Beyler*'den bahsedildiğini görüyoruz (Cemil, 2003, s. 114). Saray dışında da gitarın 19. yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlık kazanmaya başladığı görülmektedir. Soydaş (2007) Batı müziğine ilginin artmasıyla beraber gitar ve keman gibi enstrümanları da barındıran mandolin topluluklarının ilgi uyandırdığını bildirir (akt. Uluocak, 2015, s. 65). Cumhuriyet'ten sonra özellikle halkevlerinde yaygınlaşacak olan mandolin topluluklarıyla ilgili daha çok kaynağa sahipken, 19. yüzyıl sonuyla 20. yüzyıl başında yaygınlaşan topluluklarla ilgili çok az referansa ulaşabiliyoruz. Fakat komşu Yunanistan kaynaklarına baktığımızda meseleye ilişkin daha net bilgiler ortaya çıkıyor.

Soydaş'ın (2007) bildirdiği mandolin topluluklarına açık bir örnek İzmir Estudiantinası'dır. Osmanlı topraklarında yaşayan Rumlar tarafından kurulmuş bu toplulukta mandolin, gitar ve mandolin ailesinden başka enstrümanlarla beraber lirik bir solist ve çoksesli koro bulunmaktaydı. Estudiantina aslında 19. yüz yılın sonlarından itibaren İstanbul ve özellikle İzmir'deki müzisyen Rumlar arasında yaygınlık kazanmış bir orkestra türünün genel adıdır (Ordulidis, 2017). Günümüzde hâlâ dünyada belli bir yaygınlığı olan bu orkestra türünün dünya çapında nam salması, *Estudiantina Figueroa* isimli İspanyol öğrencilerinden oluşan 60 kişilik topluluğun 1878'de Paris Uluslararası Fuarında bir gösteri düzenlemesiyle başladı. İspanyol estudiantinaları bolca gitarla beraber mandolin değil, mandolini boyut ve şekil olarak hatırlatan İspanyol halk müziği enstrümanı *bandurria*'lardan oluşuyordu. Orkestranın Paris uluslararası fuarında yarattığı büyük heyecanın ardından dünya turuna çıkması, estudiantinaların dünya çapında yayılmasına sebep oldu. Fakat orijinal orkestradaki *bandurria*'nın yerini daha ulaşılır olan mandolin aldı. Bu yayılma İstanbul'a ve İzmir'e kadar ulaştı. İspanyol Diario de Cordoba gazetesi 28 Temmuz 1886 yılında Bir estudiantina topluluğunun Bükreş'ten geçerek İstanbul ve İzmir'de konserler verdiğini belirtir. İstanbul konseri dönemin padişahı Abdülhamit'in huzurunda gerçekleşmiş ve dönemin müzisyenleri arasında çok ses getirmiştir (Ordulidis, 2017). Bu etkiyle

beraber oluşmaya başlayan mandolin ve gitar topluluklarının en fazla iz bırakanı Aristiris Peristeris ve Vasilis Sideris tarafından 19. yüz yıl sonunda kurulan, kimi plak kayıtlarında Ta Politakia ismini de kullanan İzmir Estudiantinası'dır.

Bu orkestrada solist enstrüman mandolin olmakla beraber, gitarın önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Geleneksel ezgilere gitarla eşlik edilmesinde özgün bir stil oluşumunda çok önemli etkisi olmuştur. Bu etkiyi Estudiantina'nın İzmir ve İstanbul'da 1911'den itibaren yaptıkları ve günümüze ulaşan kayıtlarından anlıyoruz. Ancak gelişen bu yeni stil cumhuriyet sonrası döneme gözle görünür bir etkide bulunmamıştır. Bunun sebebi hiç kuşkusuz, 1922'deki nüfus mübadelesiyle Anadoludaki um nüfusun tamamen Yunanistan'a gönderilmesidir. Fakat İzmir Estudiantinası'nda gelişen bu stilin Yunanistan'da çok önemli etkileri olmuştur. Orkestranın son dönem üyelerinden Spyros Peristeris (kurucu Aristiris Peristeris'in oğlu ve orkestranın 1918'den sonraki şefi), Panagiotis Toundas, Vangelis Papazoglou ve Dimitris Semsis 1920'lerden itibaren yayılmaya başlayan *rebetiko*'nun en önemli birkaç besteci ve icracılarından. Mandolinin yerini alan buzuki ile gitarın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu müzik türü Yunanistan'ın müzikal kimliğinin en temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Rebetikonun, Anadolu geleneksel motifleriyle Yunan ada müziklerinden, Osmanlı saray müziği etkili kentli hafif şarkılarla Amerikan country müziğinden izler taşıyan hibrid yapısının oluşumunda İzmir estudiantinalarının eklektik repertuarının etkisi önemlidir. Orkestra üyelerinde Vangelis Papazoglou'nun eşi Angela Papazoglou anılarında orkestra repertuarından bahsederken, İzmir döneminde herşeyi çaldıklarını söyler. Papazoglou'nun belirttiğine göre İzmir Estudiantinasının repertuarı, operetlerden halk şarkılarına, Girit, Kalamatia ve Trakya dans müziklerinden valsere, Brahms danslarından serenatlara, opera parçalarından İzmir dönemi rebetikolarına kadar uzanıyordu. Ayrıca Musevi, Ermeni ve Arap toplumlarının da şarkıları icra ediliyordu (Ordulidis, 2017).

Ancak günümüze etkide bulunabilmiş bir gitar icrasının, stilinin nüveleri daha geç dönemlerde ortaya çıkıyor. Cumhuriyet'in ilk yıllardan, 1960'lara kadar olan süreçte, bireysel ve bir nebze Halkvleri bünyesindeki eğitim faaliyetleri kapsamında halk müziği uyarlamalarının bir pedagojik yöntem olarak kullanıldığını görüyoruz. Yine birkaç halk müziği düzenlemesinin ve halk müziği formlarındaki bestenin günümüze miras kaldığını görüyoruz. Konservatuarlarda gitar eğitiminin henüz başlamadığı bu

dönemde Türkiye’de gitar, klasik gitar meraklısı bireysel müzisyenlerin verdiği küçük resitalerde ve yine bu müzisyenlerin verdiği özel derslerde, yavaş yavaş gelişen caz orkestralarında ve amatörlerin eğlencelerinde bir eşlik çalgısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gitarın popüler olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarında belli bir merak uyandırdığını 1932-1951 yılları arasında faaliyet gösteren Halkevlerinde düzenlenen kurs ve konserlerden de anlayabiliyoruz. Zonguldak Halkevinde 1942 yılında bir gitar kursunun düzenlendiğini görüyoruz (Namal, 2012, s. 118). Yine Yozgat Halkevi’nin de bir gitar kursu açtığını görüyoruz (Erdal, 2013, s. 110). Aynı şekilde Antalya Halkevinde de 1938 yılında bir gitar kursunun açıldığı belirtiliyor (Arslan, 2018, s. 314). Kadıköy Halkevi’nde ise 1936’dan itibaren gitar kurslarının açıldığını gördüğümüz gibi, Ziya Aydıntan idaresi altında çalışan mandolin ve gitar öğrencilerinin başarılı bir grup oluşturması sonucunda, öğrencilerin konserler de düzenlemeye başladığını görüyoruz (Malkoç ve diğ., 2006, s. 122). Yine 1937 yılında Adana halkevinde 3 keman, 1 viyolonsel, 1 flüt, 1 piyano ve 2 mandolinden oluşturulan orkestraya 1 gitarın da eklendiğini tespit ediyoruz (Erdoğan, 2017, s. 157).

Bu dönemde faaliyet gösteren caz topluluklarında da iki gitaristin adının geçtiğini görüyoruz. Bunlardan ilki klasik gitar alanında da nam salmış Fazıl Abrek’tır [1]. Diğeri ise asıl mesleği mühendislik olan Turhan Taner’dir [2].

Klasik gitar alanında yapılan çalışmaların daha etkili olduğu anlaşıyor. 1930’lardan itibaren birkaç gitaristin verdiği dinletiler ve özel derslerle başlayan bu süreç yetişen yeni öğrencilerin de bu yolda istikrarlı olarak devam etmeleri sonucunda, 1977’de klasik gitar eğitiminin akademi çerçevesinde verilmesine kadar oldukça önemli bir birikimin oluştuğunu görüyoruz (Elmas, 2003, s. 54). Bu ilk kuşak klasik gitar eğitmenlerinden ilkinin Andrea Paleologos (1911-1997) olduğu anlaşıyor (Kanneci, 2001). Paleologos müzisyen bir ailenin meslek olarak müziği seçen tek çocuğudur. Babası İstanbul’da 1918-1920 yıllarında, bir önceki paragrafta bahsi geçen estudinatalardan biri olduğu anlaşılan 65-70 kişilik bir orkestrayı yönetmekteydi. Kendisi de bu orkestraya solo mandolinci olarak katılır (Kanneci, 2001). Orkestrada mandolinin yanında klasik gitar da çalmaktadır (Uluocak, 2015, s. 68). Sonraları klasik gitara yoğunlaşan Paleologos bu alanda özel dersler vermeye başlar ve ilk kuşak klasik

gitaristlerin oluşumunda çok önemli bir yer edinir. Öğrencileri arasında, Mario Parodi, Ziya Aydın, Reşit Ertüzün, Can Aybars, Sava Palasis, Mutlu Torun, Raffi Arslanyan ve Harun Batırbaygil'i sayabiliriz. Türkiye'de ilk gitar resitalini yine Palologos vermiştir. Bu faaliyetini 1931-1964 yılları arasında sürdürmeye devam etmiştir. Yine Paleologos'un öğrencilerinden olan Ziya Aydın'ın (1905-1982) bu dönemde önemli bir yer tuttuğu görülüyor. Kadıköy Halkevinde düzenlediği gitar kursu ve kurduğu gitar orkestrasıyla kendisinden söz ettirmiş Aydın Türkiye'de ilk klasik gitar metodunu da yazmıştır. Günümüzde gitar eğitiminde hâlâ başvuru olan bu kaynak içindeki basit halk melodisi düzenlemeleriyle de dikkat çekmektedir.

1960'larda serpiyen popüler müzik ortamı gitarın görünürlüğünü çokça artırdı. 1950'lerden başlayarak Türkiye'deki iktisadi değişikliklerin tetiklediği köylerden kentlere büyük işçi akımıyla şekillenen demografik değişimlerin etkisiyle halk müziği, büyük kentlerde şekillenen kültür dünyamıza radyolardan seslenen uzak bir nağme olmaktan çıkıp, bu dünyanın önce gecekondu üzerinden çeperine ve yavaş yavaş gelişen toplumsal hareketlerin "halk" merakının etkisiyle tam merkezine oturmaya başladı. Halk müziğinin görünürlüğündeki bu değişimi, 1960'larla beraber hızla yaygınlaşan, kentsel hayatla bağlantılı meseleleri derinleştiren "yeni" halk aşkılarıyla gördüğümüz kadar, bu dönemin başında yabancı müziklerde yapılan aranjmanlarla şekillenen popüler müzik dünyasının 1960'ların ortasında başlayarak halk müziğine gittikçe artan bir ilgi göstermesiyle tespit edebiliyoruz. Bu artan ilgi öyle bir noktaya geldi ki, çok kısa zamanda bir akımın doğmasına vesile oldu: Anadolu pop/rock. Halk müziği eserlerinin pop ve rock formlarının gerektirdiği alışkanlıklara uygun olacak şekilde aranje edilmesine ve halk müziği formlarına benzeyen yeni bestelerin yapılmasına dayanan bu akımın başlıca enstrümanı gitardır ve gitar hızla halk müziğimize eşlik edebilecek, melodilerini icra edebilecek bir enstrüman haline geldi. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta erken Cumhuriyet döneminde esas görünür olanın klasik gitarken, Anadolu pop/rock akımında kullanılan temel gitarın çelik telli akustik ve elektro gitarlar olmasıdır. Kimi çalışmalarda hâlâ klasik gitar kendine yer bulabiliyordu elbette (Fikret Kızılok, Modern Folk Üçlüsü vb.) ama baskın eğilim bu değildi. Fakat bu dönemde, gitarın halk müziğinde görülen neredeyse tüm tarımlara eşlik ettiğini, halaydan roman havasına, oradan horonlara ve zeybeklere kadar uzanan geniş bir repertuarın ortaya çıkarttığını görmemize karşın, gitar eşliğinin esas olarak pop/rock gitar stiline izinden gittiğini tespit ediyoruz. Bu dönemde her ne

kadar basit, birleşik ve karma zamanlı halk müziği ritimlerinin neredeyse hepsi gitarda icra edilmiş olsa da, bu icrada kullanılan ritmik kalıplar, pop/rock, caz ve Latin kalıplarının taklitlerinden oluşuyordu. Karakaya'nın "Anadolu Rock Müziğinin Oluşum ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi" isimli tez çalışmasında incelediği toplam 750 Anadolu rock/pop eserinden yola çıkarak yaptığı analizde, Anadolu rock/pop müziğinin ezgisel yapılarının önemli oranda nihavent, rast, kürdi, hicaz ve uşak makamlarının tamperaman içinde taklit edilmesiyle oluştuğunu belirtiyor. Fakat ritmik yapıda, Türk müziği usullerinin kullanımına da rastlamakla beraber hem bunların hem de diğer ritmik yapıların çalımında rock icra uygulamalarının tercih edildiğini ekliyor. Bu dönemin gitar eşliğine dair en önemli katkısının halk müziği dizilerimizde kullanılacak bir takım armonik fikirlere kapı açması olarak görebiliriz. Bu akım, 1980'leri göremese de, gitar, müzik dünyamızdaki yerini sağlamlaştırdı ve 1990'lara kadar uzanan kimi zaman "özgün müzik" kimi zaman "çağdaş halk müziği" olarak anılan, bir önceki dönemde ortaya çıkmış kalıplardan da faydalanan müzik akımlarında yine kendine önemli bir yer buldu.

1980'lerdeki çok önemli bir gelişme elbette, bu zamana kadar kapalı olan akademi dünyasının kapılarının nihayet klasik gitara açılması oldu. Bu noktadan itibaren özellikle de klasik gitar repertuarının "yerli" yüzünde büyük bir çeşitlenme ortaya çıktı. Hem halk müziklerinin düzenlenmesiyle ortaya çıkan "suitler" hem de halk müziği formlarından ve dizilerinde esinlenen yeni besteler hızla çoğaldı. Yine bu "akademik" gelişmeyle bağlantılı olarak ya da bu gelişmeyle alışveriş halinde gitarın biçimsel olarak halk müziğimize "uydurulması" yönünde çabalar ortaya çıktı. Bunların en dikkat çekici olanları tampere sistemin dışında kalan ses perdelerinin icrasını olanaklı kılan "perdesiz gitar" ve "mikrotonal gitar" oldu. Halk müziği melodilerinin icrasında yeni perspektifler sunan bu enstrümanlar, gitarda bağlama ve ud gibi enstrümanlarda kullanılan tekniklerin, süsleme alışkanlıklarının gitarda icra edilmesi yönündeki çabalara kolaylık sağladı. Yine, başta İTÜ TMDK'daki çalışmalar olmak üzere, akademi dünyasında halk müziği ve sanat müziği dizilerinin armonize edilmesi yönünde atılan pratik ve teorik adımlar ve caz dünyasında halk müziğine olan ilginin artmasıyla ortaya çıkan çalışmalarda kendini gösteren, "yeni" armonik yaklaşımlar, halk müziğine gitarla eşlik edilmesinde, ya da halk müziği eserlerinin gitarla düzenlenmesi yönündeki çabalar için önemli katkılar sağladı. Geldiğimiz aşamada, tampere sistemin dışında kalan seslerin icrası, halk müziğine özgü süsleme

tekniklerinin taklit edilmesi, bağlama ve ud gibi telli enstrümanlarda uygulanan mızrap ve tezene tekniklerinin gitarda uygulanması ve çeşitli armonik yaklaşımlarla bu melodilerin çokseslendirilmesi gibi çokça kapılar açılmış durumdadır. çılau bukapılara bir ritmik boyutun eklenmesinin bu çalışmalara katkı sunabileceği kanaatindeyiz.

Halk müziğimizdeki zengin ritmik yapıların gitarla icrası esas olarak basit, birleşik ve karma zamanlı ritimlerimizin ana örüntüsünü ve ana vurgularını duyuracak şekilde yapılmaktadır. Bu ritmik tartımların içerdiği zengin kalıplar kendini melodik hatta, halk müziği enstrümanlarının icrasında kendini gösteriyor. Fakat bunların neredeyse bir pedagojik şema çıkartacak kadar yoğunlaşmış halini asma davul icrasında görüyoruz. Açık alalanlarda icra edilmesinin getirdiği “serbestlik”, halk oyunlarına eşlik etmesi ve bu oyunlardaki figür değişikliklerine eşlik sırasında “ayağa çalma” olarak adlandırılan ritmik oyunlara bolca başvurulması, ve yine düğün gibi çeşitli eğlencelerde oyun eşliği enstrümanı olmasından kaynaklı gösteri amaçlı bolca virtüozite gerektiren ritmik kalıbın icra edilmesi, asma davulu halk müziği ritimlerimizin en gelişkin çeşitlemelerinin sergilendiği bir enstrüman olarak karşımıza çıkartıyor. Tez çalışmamıza kaynaklık eden temel fikir, bu zengin ritmik kalıpların gitara uyarlanması verimli sonuçlar doğurabileceği yönündedir. Tezimizin başlığından da anlaşılabileceği üzere, bu uyarlama fikrini edinmemizi ve bunun pratik olarak gerçekleştirilebilir olduğuna inanmamızı Brezilya örneği sağladı. Rotterdam Codarts Akademisinde geçirdiğimiz bir yıl içerisinde, Brezilya gitarı üzerine ayrıntılı bir biçimde çalışma imkanı bulduk. Brezilya gitarının temellerine biraz hakim olmaya başlayınca ritmik kalıplardaki tanıdıklık hemen dikkat çekici hale geliyor. Brezilya müzikleri esas olarak basit zamanlardan oluşuyor. Fakat vuruş içi veyahut iki, üç vuruş içi bölünmeler çerçevesinde bakıldığında halk müziğimizdeki ritmik kalıplarla olan benzerlikler hemen kendini gösteriyor. Brezilya müziğindeki bu ritim oyunlarının kökenleri Afrika’ya dayanıyor. Brezilya, kapitalizmin emekleme devrindeki “ilkel” döneminin en trajik sahnelerinden birine tanıklık etti, şeker kamışı tarlalarında çalışmak üzere Afrika’dan getirilen kölelerle dev “işçi” orduları oluşturuldu. Bu utanç verici kölecilik bakiyesinin ortaya çıkardığı çokça acılı hikaye birikiminin yanında, ilginç bir müzikal ve kültürel kaynaşma örneğinin de şekillenmesi mümkün oldu. Köleler yanlarında Afrika’nın müziklerini ve ritimlerini de getirmişti. Brezilya’ya portekiz ve diğer avrupa ülkelerinden gelen müzikal geleneklerle kaynaşan bu ritimler

bugün Brezilya müziğine hakim olan senkoplu ritmik yapıların temelini oluşturdu. Bizim ritimlerimizle olan benzerliklerinin sebeplerinin bu Afrika köklerinde aranması gerektiği düşünüyoruz. Orta Afrika'dan Mağrib'e, oradan da Balkanlar ve Hindistan'a kadar yayılan bir akraba ritmik coğrafyanın haritasını çıkarma bu akrabalık ilişkilerinin izini sürme ve sebeplerini bulma çabası kapsamlı ve heyecanlı başka bir çalışmanın alanına giriyor. Biz çalışmamızda bu ortaklıkları grafiklerle göstermekle yetinceğiz. Bu ortaklıkların fikir açıcılığı bir yana, Brezilya gitarının ritmik icrasının köklerinin neredeyse tamamen Brezilya vurmali enstrümanlarının taklit edilmesiyle ortaya çıkmış olması, aynı yaklaşımı bizim ritimlerimizle de gitara uygulayabileceğimiz konusunda yol gösterici oldu.

İncelememiz 5 bölümden oluşuyor. Birinci bölümde, Türkiye'de gitarın tarihi gelişimine dair verileri kısaca belirtip çalışmamızın amacını, literatür araştırmamızı ve çalışmamızda uygulayacağımız sınırlamaları sunduk.

İkinci bölümde, Brezilya gitarının ortaya çıkışını, Brezilya tarihinin içinde yaptığımız kısa bir gezintiyle anlatmaya çalıştık. Bu kısa iz sürmenin peşinden, Brezilya Halk Müziğinin ritmik kalıplarının ortaya çıkışını Afrika ve Avrupa kökenli dans ve müziklerin kaynaşması bağlamında sunduk. Tüm bu kaynaşma süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan ritmik kalıpların bir tablosunu en sonda verdik. Peşinden çalışmamızın temelini oluşturan asma davul ritimlerinin gitara uyarlanması için kullanılacak yöntemle kaynaklık edecek pratikleri, Brezilya'da bu sürecin hangi yöntemlerle gerçekleştiğini anlatarak ve pratik olarak tek tek ritim kalıplarıyla ayrıntılı bir şekilde göstererek ortaya koyduk.

Üçüncü bölümde Asma davulun tarih ve biçimine kısaca değinip, çalışmamızda kullanacağımız notasyon sistemini anlatıp bu sistemi geliştirmemizin sebeplerini savunmaya çalıştık.

Dördüncü bölümde önce asma davul ritimlerini gitara hangi yöntemle uygulayacağımızı anlatıp, uygulamamızın somut örneklerini asma davulda üretilen her bir sesin uyarlamasını gitarda tek tek göstererek sunduk. Peşinden de uyarlamalarımızdan oluşturulan örnekleri sunduk. Çalışmamız için seçtiğimiz yörelerden alınan ritmik kalıplardan oluşan ve pedagojik olarak işlevsel olabilecek geniş bir çeşitleme sunumu yaptık.

Beşinci ve son bölümde de ulaştığımız sonuçları bildirip gelecek çalışmalar için önerilerimizi sunmaya çalıştık.

Ekler Bölümünde ise uyarlamalar için faydalandığımız asma davul transkripsiyonlarının tümünü gösterdik.

1.1 Tezin Amacı

Tezimizin amacı, halk müziklerimize icrada eşlik eden gitarın ritmik boyutunu zenginleştirmek. Bu zenginleştirme çabasına kaynaklık olarak asma davul ritimlerini alıyoruz. Asma davul ritimlerinin gitara nasıl uyarlanacağını göstereceğiz. Bu uyarlama çalışmasına kaynaklık olarak da Brezilya vurmali enstrümanlarının ritimlerinin gitara uyarlanması sürecini örnek alacağız.

Gitarı halk müziğine eşlik enstrümanı olarak kullananlar kadar, gitar için halk müziği ezgilerini düzenleyen veya halk müziği formlarından yola çıkarak yeni besteler yapan bestecilerin de faydalanabileceği bir çalışma ortaya çıkarma çabasında olacağız. Bu kapsamda, genelde zurnayla beraber halk oyunlarına eşlik sırasında icra edilmiş parçaların tümünden gitar uyarlamalarını ekler bölümünde sunarken esas olarak bu yöresel kalıplar üzerinden ortaya çıkarttığımız çeşitleme örnekleri sunacağız. Bu çeşitleme örneklerinden eşlikçilerin ve bestecilerin faydalanabileceği küçük “birimler”i ve çeşitleme cümlelerini başlıklar altında kategorize ederek oluşturacağız.

1.2 Sınırlamalar:

Asma davul ritimlerini gitara uyarlama fikriyle yola çıktığımızda, öncelikle gitar teriminin birbirinden biçimsel (klasik, akustik, caz, elektro, manouche vb.) ve teknik olarak (Flamenko, klasik, Brezilya vb.) farklılaşmış enstrümanların tümü içi kullanıldığını belirtemiz gerekiyor. Tez başlığımızdan da anlaşılacağı gibi, çalışmamızdaki uyarlamaları yapacağımız gitar icra türü Brezilya gitarı olarak anılan stildir. Bu stilde (Bevan, 2008) kullanılan gitarlar esas olarak naylon telli klasik gitarlardır. Biçimsel ve icra tekniği açısından birbirinden farklılaşmış bu geniş gitarlar ailesinin diğer üyelerinden yola çıkarak başka çalışmalarda yine verimli sonuçların

alınabileceğini düşünmekle beraber, çalışmamızın verimli sonuçlar doğurabilmesi için kendimizi tek bir gitar türüyle sınırlayacağız. Bu sınırlama bizi Brezilya Gitarına hakim olan tirando tekniğinin içine bir nebze olsun hapsettiği düşünülebilir. Brezilya Gitarı Afro-Brezilya ritmik kalıplarının bas partilerinin *p* (sağ el baş parmağı) ve tiz partilerinin *ima* (sağ el işaret, orta ve yüzük parmakları) blokuyla gitarda tirando olarak icra edilmesi üzerine kuruludur. Bu sınırlamanın icrayı çokça kısıtladığını düşünebiliriz. Eğer bu sınırların dışına hiç çıkılmasa bu doğru olurdu. Fakat bu sınırlanmış icra biçimi Afro-Brezilya ritmik kalıplarının temel yapısını ortaya koyar. Bu temel yapıyı bir kaide olarak görmek ve bu kaidenin üzerine her türlü geleneksel ya da yeni tekniğin bina edilebileceğini düşünmemiz gerekir. Aynı şeyi asma davul ritimlerinin gitara uyarlarlarken uygulayacağız. Kimi yerlerde kullandığımız *pizzicato*, *apoyando*, *legato* gibi icra teknikleri dışında, uyarlamalarımız esas olarak *p* ve *ima* parmaklarının blok veya bölünmüş halde kullanılması üzerine kurduk. Uyarlamalarımızı bu şekilde sunmuş olmamız bunların mutlaka bu sınırlar içinde icra edilmeleri gerektiği anlamına gelmez. Sunduğumuz bu kaideler üzerine başka icra teknikleri adapte edilebilir. Bizi bu sınırlar içinde kalmaya zorlayan durum, bu tür bir uyarlama çalışmasının ilk defa yapılmış olmasıdır. Bu yola koyulduğumuzda örnek alınabilecek halihazırda herhangi oturmuş “yerli” bir yöntem olmadığı için, Brezilya kaynaklarında yoğun bir tarama sonucunda ulaştığımız Afro-Brezilya ritimlerini gitara nasıl uyarlandığını gösteren kaynaklara başvurduk. Bu çerçevede uyarlamaların nasıl gerçekleştirilebileceğini sistematik olarak savunmanın bir tez çalışmasının olmazsa olmazı olduğunu düşünürsek, Kendimizi tek bir gitar icra türüyle neden sınırladığımız anlaşılacaktır.

Yine detaylı bir çalışma ortaya çıkartabilmek için, asma davulla icra edilmiş ritimlerde belli bir sınırlamaya gittik. Çalışmamızda, kullanacağımız ritmik kalıpları dört oyun ve müzik türüyle sınırladık: Halaylar, zeybekler, 9 zamanlı karşılamalar ve horonlar.

Çalışmamıza kaynaklık edecek asma davul transkripsiyonlarında İTÜ TMDK ve başka konservatuarlar bünyesinde yazılmış tezlerden de faydalandığımız gibi, özellikle gitar uyarlamaları yaparken zengin sonuçlar elde edebilmek için, artikülasyonları not ettiğimiz ve asma davulda *düm* ve *tek* temel seslerinin dışında kalan *tokmaklı/çubuklu kasnak* ve *çember*, *zızlama*, *çubuklu zızlama*, *yek* ve *kenar dümü* seslerini de

görebildiğimiz parçalardan kendi yaptığımız transkripsiyonları esas kaynak olarak belirledik.

1.3 Literatür Araştırması

Çalışmamıza başlarken, öncelikle Brezilya gitarının icra sitillerini ve zengin ritmik kalıplarını Brezilya'nın yöresel farklılıklarını gözetererek gösteren kaynaklara ulaşmaya çalıştık. Ulaştığımız kaynaklardan Brezilya gitarının daha kalıplaşmış veya “klişeleşmiş” kalıplarının dışına çıkan zengin ritmik repertuarı etüt ettik.

İkinci aşamada ise, Brezilya ritmik kalıplarının gitara ne gibi yöntemlerle uyarlandığını gösteren kaynaklara ulaşmaya çalıştık. Bu noktada belli zorluklarla karşılaştığımız belirtmeliyiz. Brezilya gitarının temelini Brezilya ritimleri olduğunu pek çok kaynaktan defalarca görmüş olmamıza karşın uyarılmanın nasıl gerçekleştiğini toplu olarak gösteren bir kaynağa rastlayamadık. Bu sorunu çözmek için, pedagojik metotlarda ve Brezilya gitarı üzerine yapılmış araştırmalar ve akademik tezlerdeki verilerden faydalandık. Çok farklı kaynaklardan ulaştığımız verileri tezimizin ilgili bölümünde bir araya getirip sunduk.

Bu stilinin köklerini daha iyi anlayabilmek için Brezilya gitarının ortaya çıkışının izini sürdük. Bu iz sürme çabası bizi ister istemez Brezilya Tarihine ve özellikle de Brezilya köleciliğinin tarihine götürdü. Bu konudaki kaynaklara kolayca ulaşabildik. Brezilya ve genel olarak Latin Amerika tarihi üzerine hem Türkçe, hem İngilizce ve Fransızca pek çok kaynağa internet üzerinden ulaşmak son derece kolay.

Türkiye’de gitarın ne gibi evrelerden geçtiğinin izini sürerken, yerli akademik literatür son derece yeterli oldu. Bu konuda yapılmış çokça çalışma yeterli veriye ulaşmayı imkanı kıldı. Yalnız, *İzmir Estudiantinası* ile ilgili araştırma yaparken epey zorlandık. Bu konuda Yunanistanlı bir araştırmacının İngilizce sunumundan faydalandık.

Asma davulun tarihsel gelişimi üzerine bir çalışmaya girişmedik. Bu konudaki veriler maalesef, çok müphem kalıyordu. Genelde, ya davulların dünya çapındaki gelişimi ya da davulun genel olarak Türklerin yaklaşık 1000-1500 yıllık tarihi içindeki gelişimi üzerine genel bilgilere ulaşabildik. Bu çalışma bağlamında asma davulun Türkiye ve

komşu coğrafyaların kültür çevresi içinde kazandığı anlamlar ve bu geniş kültür çevresinde ortaya çıkan ortak zengin icra biçimleri, ritmik kalıpların gelişimi üzerine bir araştırma ve kaynağa ulaşmak mümkün olmadı. Bu bağlamda çalışmamızın çerçevesini aşmamak maksadıyla, araştırmamızı asma davulla üretilen sesleri araştırmaya odakladık. Esas olarak akademi dünyasında asma davul üzerine yapılmış araştırmalardaki verilerden faydalanmakla beraber önceden yazılı literatürde atıfta bulunulmayan bir takım asma davul “vuruşlarını” İnternet ortamındaki videolar üzerinden inceleme fırsatı bulup bunları tezimizde sunduk. Yine asma davulun henüz oturmamış notasyon sistemi ile ilgili olarak tezlerde önerilen değişik sistemleri inceledik. Nihayetinde kimi tezlerde de kullanılan ve esas olarak TRT repertuarını sunan yayınlarda kullanılmış olan iki çizgili porte sisteminde karar kılıp, vurmali enstrüman metotlarından, *düm* ve *tek* ana vuruşlarının dışında kalan vuruşları için evrensel düzeyde kabul görmüş ve en çok kullanılan nota yazım programlarında kolayca ulaşılabilen işaretlerden faydalanıp bunların sunumunu yaptık.

Tezimizin ana eksenini oluşturan asma davul ritimlerinin gitara uyarlanması esnasında bize kaynak olacak transkripsiyonlar konusunda önce akademi dünyasında ve TRT arşivleri kapsamında yayınlanmış transkripsiyonları inceledik, fakat çalışmamızda gitara uyarlanabilecek zengin verilere ulaşabilmek için kendi yaptığımız daha ayrıntılı transkripsiyonlara başvurduk. İnternet ortamında asma davul tekniklerinin çok zengin bir biçimde kullanıldığı çokça video kaydına ulaştık. Bu videolar yeterli veriye sahip olmamızı sağladı.

2. BREZİLYA GİTARI VE AFRO-BREZİLYA RİTMİK KALIPLARININ GİTARDAKİ İCRASI

Brezilya gitarı (violão brasileiro) terimiyle, form olarak diğer gitarlardan ayrılan bir enstrüman değil, Brezilya Halk Müziğinin (*Música Popular Brasileira*¹) özgün bir icra stili ifade edilir. Bu stilin icra edildiği gitar türü esas olarak standart klasik gitardır (Brezilya ağaçlarıyla yapılmaları dışında). Kimi Brezilya müziği türlerinde ise 7 telli klasik gitar kullanılır. Son yıllarda yeni denemeler kapsamında çelik telli gitarlar, ya da elektro gitarlar kullanılmaya başladıysa da, Brezilya gitarı stiline ana gitarları, 6 telli ve bazen de 7 telli klasik gitardır (Swanson, 2004, s.3).

Brezilya Müziği iki temel kategoriye halinde incelenir: Brezilya Klasik Müziği (Brezilya’da üretilmiş Batı Klasik Müziği – *Música Erudita*) ve Brezilya Halk Müziği (BHM). Her ne kadar bu iki kategori arasındaki ayrımlar, Villa-lobos’un çalışmalarında olduğu gibi bazen silikleşse de, BHM hem sosyolojik konumuyla hem de “sert” ve “serbest” icra biçimiyle kendi yerini açıkça korur. Erken dönemlerde *choro, samba, baião, frevo, música sertaneja, bossa nova, tropicália, samba funk* gibi alt türlerle çeşitlenen BHM günümüzde hâlâ yeni türler üretmektedir.

Brezilya gitarı Brezilya’nın ulusal kültürel kimliğinin bir sembolü haline gelmiştir. Gitarsız BHM icra etmek neredeyse düşünülemez bir durumdur. BHM Afrika, Avrupa ve Yerli müzik kültürlerinin yoğun bir senkretizminin ürünüdür. Gitar Brezilya’nın bu farklı kültürlerin ve belirgin sosyal sınıfların arasında bir arabulucu olmuştur. Suzel Ana Reily, Brezilya’nın sınıfsal ve ırksal olarak hayli keskin olan bölünmüşlükleri arasında, gitarın, her yerde kendine yer bulabilen bir enstrüman olduğunu belirtir. (Akt. Swanson, 2004, s. 5). Tüm bu izler ışığında, gitarın Brezilya’daki yerinin, bağlamanın Türkiye’de, udun birçok Arap ülkesinde, buzukinin Yunanistan’da edindiği yerle eşdeğer olduğu görülüyor. Ulusal kimliğin temel enstrümanı ve bu kimliği ifade eden icra stili.

¹ Bossa-nova sonrası dönemde ortaya çıkan ve *Música Popular nederseeira* ismini kullanan spesifik müzik akımıyla karıştırılmamalıdır.

Önceden de belirttiğimiz gibi, bu özgün ritmik icra stili büyük bir bileşkenin ürünüdür. Afrika ritimleriyle, Avrupa danslarının, cazın ve Brezilya yerli müziklerinin uzun yıllara yayılan bir ortaklaşmasından bahsediyoruz. Bu stilin köklerini aramak bizi ister istemez ilk önce Brezilya’da köleciliğin tarihine götürür. Bu çerçevede, Brezilya kültürel bileşkesini ortaya çıkaran tarihsel ve iktisadi gelişmelere kısaca göz atalım.

2.1 Brezilya’nın Tarihinde Küçük Bir Gezinti: Kölecilik ve Kapitalist Gelişim

Altın ve Gümüş arayışı Amerika kıtasının sömürgeleştirilmesinin temel itici gücüydü. Ancak Kanarya adalarından getirilen şeker kamışının Orta ve Güney Amerika’nın bereketli topraklarında hızla filizlenişi sömürgeciler için yepyeni bir ticari ürünün kapılarını açıyordu (Galeano, 2015, s. 87). İspanyolların Kanarya Adalarında ve Portekizlilerin Maderia Adalarında az miktarda ekilebilen bu ürün, Avrupa’ya Asya ülkelerinden Altın fiyatına getirtilebiliyordu. Avrupa eczanelerinden gramla satılan bu ürün, Amerika’nın sömürgeleştirilmesinden itibaren üç yüzyıl boyunca Avrupa ticareti için en önemli ürün olmuştur.

Brezilya’daki ilk Portekizli sömürgeciler Fas’ın kuzeyinde kendi sömürgeleri olan Madeira’dan getirdikleri Şeker kamışı ve Brezilya’nın engin ormanlarının değerli ağaçlarını işlemek için Brezilya yerlilerini kullandı. Fakat sayıları halihazırda az olan yerlilerin düzenli olarak kıta içlerine kaçması sonucunda sömürgeciler Afrikalı siyahi köle getirmeye başladı. İlk Afrikalı köleler Bantu dillerinin konuşulduğu geniş Orta Afrika topraklarından 1532’de getirildi. Ekimin ölçeği büyüdükçe, öğütme ve işleme, ekim ve toplama, arazinin hazırlanması gibi işler için devasa köle yığınlarına ihtiyaç oluşmaya başlamıştı (Fleury, 2005, s. 3). İlk şeker kamışı plantasyonlarının faaliyete geçmesinden köleciliğin 1888’de lav edilmesine kadar Portekiz krallığının sömürge topraklarını işletim hakkını devrettiği Brezilyalı toprak sahipleri ve Hollanda’nın plantasyonlara büyük bir sermaye aktarmasıyla ortaya çıkan Felemenk girişimciler (Galeano, 2015, s. 90), Afrika’dan tam 5,5 Milyon köle getirdiler. Bu Amerika’da gerçekleşen toplam köle ticaretinin yüzde 40’ına tekabül ediyordu (Marquese, 2006, s. 8). Bu dev köle ordusunun sömürülmesiyle Brezilya 17. yüz yılın ortalarına dek dünyanın en büyük şeker kamışı üreticisi oldu.

Hollandalıların elindeki Antillerde, İspanyol sömürgesi Küba’da ve İngiliz sömürgesi Barbados’ta, Rüzgaraltı adaları, Trinidad ve Tobago, Guedalup, Porto Riko, Santo

Domingo’da (Bugünkü Dominik ve Haiti) 17. yüzyıldan itibaren plantasyonların hızla gelişmesi, Brezilya plantasyonlarının ticari rekabet gücünü azalttı. 1870’ten itibaren de büyük merkezi değirmenlerin yayılmasıyla üretimin modernleşmesi, köle emeğine olan ihtiyacı azalttı (Galeano, 2013, s. 93). 18. Yüzyılda keşfedilen altın ve gümüş yataklarının da 19. yüz yıl sonlarına doğru tükenmesiyle ekonomi kahve ve kauçuk üretimine doğru kayd (Kiper, 2012, s. 2). Kapitalist üretim ilişkilerinin hızla Brezilya’ya yerleştiği bu dönemde kölelik kaldırıldı. Köleciliğin dünya çapında yavaş yavaş yasaklandığı bu dönemde, artan isyanlarla ve kölecilik karşıtı kentli hareketlerin bastırmasıyla bu sistemin ayakta tutulmasının zor olacağı düşünülebilir. Fakat 1888’de köleliğin kaldırılması esas olarak iktisadi sebeplere dayandı, kölelerin bakımını sağlamak işçilere maaş vermekten daha masraflı hale gelmişti [3] . Böylece, esas olarak Rio de Janeiro’da bulunan kahve ekim ve işlenmesi (Fleury, 2005, s. 8) için duyulan işçi ihtiyacına karşılık Şeker kamışı plantasyonlarının olduğu bölgelerden, en çok da Bahia’dan Rio de Janeiro’ya ve diğer büyük kentlere çok önemli bir siyahi nüfus göçü yaşandı (Pareira, 2007, s. 7). Bu göç sonucunda başta Rio de Janeiro olmak üzere Brezilya’nın önemli kentlerinde büyük siyahi gettolar oluştu. Bu göçe bir de, Brezilya’da yaşanan kapitalist gelişim sonucunda Avrupa’dan gelen yeni işçi göçü eklendi. Böylece Afrikalı nüfusun yüzyıllardır esas olarak kırsal bölgede değiştirerek yaşattıkları Afrika kökenli kültürleriyle, Avrupa’dan yeni gelen işçilerin getirdiği kültür arasında büyük kentlerde yepyeni karşılaşmalar oluştu.

2.2 Brezilya Halk Müziğinin Kısa Tarihi

18. yüzyılın ikinci yarısında yavaş yavaş başlayan ve esas olarak köleciliğin kaldırıldığı 1888’den itibaren hızlanan Brezilya’nın başta Bahia bölgesi olmak üzere kırsal bölgelerinden Rio de Janeiro diğer büyük kentlere gerçekleşen siyahi nüfus göçünün kültürel etkisi çok büyük oldu. Yanlarında getirdikleri senkoplu ritim yapılarının Avrupa’dan gelmiş *polka*, *mazurka*, *tango*², *habanera*, *schottisch* ve *vals* gibi Avrupa kökenli danslara eklenmesiyle bugün bildiğimiz samba karnavalı tipik adetleri ve karakteristik figürleri ortaya çıktı. 10 yıllar boyunca her kutlama ya da ritüel esnasında, Brezilya siyahileri keyfe, neşeye ve dine dair duygularını dışa vurmak için

² Arjantin kökenli bir müzik ve dans olan tango, 20. Yüzyılın başında Avrupaya yayıldı. Brezilya’ya hem Avrupa üzerinden hem de Arjantin üzerinden gelmiştir.

yanlarında getirdikleri Afrika kökenli ritimlerden faydalandılar. Bu kutlama ve ritüellere, Bantu dillerinin konuşulduğu Afrika coğrafyasından getirilen kölelerin geleneksel Batuque müziği/dansı ve ondan türeyen ve ilk Afro-Brezilya ritmi olarak kabul edilen *Lundu* müziği/dansı damga vuruyordu. Dansıyla, müziğiyle ve ritüelleriyle bu faaliyetin tümü, muhtemelen Afrika kökenli bir kelime olan *samba* olarak anılacaktı. Brezilya'nın Kuzey-doğu yakasında kalan Bahia bölgesinde doğup önce büyük şehirlere ve ardından neredeyse tüm Brezilya'ya yayılan *samba*, ortaya çıktığı bölgedeki farklı etnik grupların da müzikal katkılarıyla çok sayıda ritmik ve melodik çeşitlenmeye uğradı. Daha Bahia bölgesinden çıkmamışken, sambanın içinden, *samba-de-roda*, *samba-chula*, *capoeira* ve *bate-bau* gibi alt türler ortaya çıktı. Daha yakın zamanlarda *samba-duro*, *samba-reggae* ve *samba-axe* *samba-rurale*, *samba-lenço* ve daha nice varyasyon doğdu (Pareira, 2007, s. 7).

Sambarın değişime en açık olduğu yer büyük ve kozmopolit nüfusuyla Rio de Janeiro oldu. *Maxixe* dans/müziğinin ortaya çıkması bu değişimlerin belki de en önemlisiydi. Avrupa, Afrika ve tango danslarının ve müziğinin bir bileşkesi olarak ortaya çıkan *maxixe* önce orta ve alt sınıflara ardından da üst sınıflara kadar uzanarak kentli bir yeni Brezilya bileşke sanatının oluşmasına vesile oldu. Avrupa danslarından esinlenmekle beraber bunlardaki formelliği ve tutukluğu belirgin kalça sallama hareketleriyle yıkan *maxixe* ahlak endeksli büyük tartışmalar yarattı ve tartışma yarattıkça daha da popülerleşti ve kent hayatına damgasını vurdu. Bu gelişme Afro-Brezilya ritimlerini artık kalıcı olarak Brezilya kent hayatında baskın bir unsur haline getirdi (Pareira, 2007, s. 8).

2.2.1 Brezilya gitarının kökleri

Portekizli Cizvitlerin misyonerlik faaliyetlerinde söyledikleri ayin şarkılarına eşlik etmesi için getirdikleri ilk “proto-gitarlar” Brezilya’da hızla yaygınlaştı. Hem bir aristokratik klasik müzik eşlikçisi olarak hem de bir halk müziği enstrümanı olarak gitar hızla Brezilya’nın temel enstrümanlarından biri oldu. Bu anlamda Afro-Brezilya ritimli müziklerin icrasında her zaman yeri olan bir eşlikçi oldu. Bugün artık “Brezilya gitarı” olarak anılan stiller ve senkoplu ritmik kalıplar bir yandanilmekilmek her bir anonim icracının elinde ortaya çıktı, öte yandan da 19. yüz yılın sonundan başlayarak ve özellikle 20. yüz yılda eğitimli müzisyenlerin katkısıyla oluştu. Dolayısıyla bu

çalışmada faydalanacağımız gitarla icra edilen ritmik kalıpların bir kısmı anonim bir biçimde Brezilya müziğinde yer etmiş folklorik unsurlarken, birçoğunun da bireysel müzisyenlerin bizzat geliştirdiği icra üsluplarından ortaya çıktığını da belirtmemiz gerekiyor.

2.3 Afro-Brezilya Ritimlerinin Temeli: Lundu, Polka, Habanera ve Maxixe

19. yüzyıl sonuyla 20. yüz yıl başında Brezilya'nın büyük şehirlerinin, farklı müzikal tarzların önemli bir kesişme noktası haline geldiğini söylemiştik: Özgürleşen siyahi kölelerin şeker kamışı tarlalarından getirdiği Afro-Brezilya kültürüyle ilişkili *lundu* müziği, Brezilya sömürgeci üst sınıflarıyla ilişkilendirilen *modinha* ve yeni gelişen kahve ve kauçuk sektörlerinde çalışmak için Avrupa'dan göç eden işçilerin getirdiği *polca*, *habanera*, *scottisch*, *vals* gibi dönemin popüler Avrupa dans müzikleri (Swanson, 2004, s. 23), (May, 2013, s. 37).

İlk özgün Brezilya müziği türlerine baktığımızda *modinha* (küçük şarkı) ve *lundu*yu görürüz. Bu her iki türün de sömürgeci sınıfların salonlarında ve tarlalarla şehir sokaklarında ayrı yollardan gelişmiş varyantları vardı (Bevan, 2008, s. 3). Salonlarda geliştirilen varyantlar daha rijit ve piyano üzerine kuruluyken, tarla ve sokaklarda siyahilerin elinde oluşan varyantlar gitar, flüt, *cavaquinho*³, perküsyon kullanımı ve bol senkoplu bir icrayla ayırt ediliyordu. Peşinden gelen Avrupa dans/müzik türleri de hem elit salonlarda hem de hızla şehir sokaklarında ve kafelerinde kendine yer buldu. Bu farklı müzik türleri, dönemin profesyonel müzisyenlerinin elinde elit salonlarda ve amatör müzik topluluklarının elinde sokaklarda, özellikle Afrika'ya özgü ritmik varyasyonlarla kendini gösteren yeni bileşkelere ortaya çıkardı. Şimdi söz konusu varyasyon ve bileşkelere bakmaya çalışalım. Bunun için de söz konusu müzik türlerinin tipik ritmik kalıplarını inceleyelim. Doğrudan bu müziklere eşlik eden perküsyonların ritmik kalıplarını değil, kendini melodik hatta olduğu kadar eşlik akorlarını çalan gitar, piyano ya da *cavaquinho*nun ritmik fikirlerinde gösteren kalıpları inceleyeceğiz. Melodik hatta bu kalıpların hiç görülemediği ender durumlar da vardır, ancak genel olarak, seri halde çalınan 16'lık notaların sık kullanımıyla

³ Mandolin boyutlarında, esas olarak 16'lık vuruşlar üzerine kurulan bir icra stiline dayanan ve bu 16'lık vuruşların farklı noktalarında uygulanan vurgularla senkoplu bir ritmik enstrüman işlevi gören 4 çelik telli küçük gitar.

oluşan müzik cümlelerinin sonunda veya arasında bu kalıplar belirgin olarak karşımıza çıkar.

Tipik lundu ritmik kalıpları Şekil 2.1 ve 2.2'deki gibidir:



Şekil 2.1 : Lundu ritmik kalıbı 1 (Von Martius).



Şekil 2.2 : Lundu ritmik kalıbı 2 (Ramos, 2016).

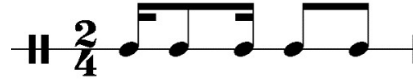
Her iki örnekte de kendini gösteren senkoplama, tipik bir Afro-Brezilya ritmik hissiyatını yansıtır. Bu senkoplama şekillerine lundunun hem “salon” hem de “sokak” versiyonlarında rastlarız. Salon versiyonlarında daha çekişken bir kullanımı görürken, sokak versiyonlarında daha yaygın ve çeşitlenmiş bir kullanım dikkatimizi çeker (Bevan, 2008, s. 3).

Avrupa’dan gelen türlerden ilk olarak bakacağımız habanera benzer ritmik kalıplar zaten mevcuttur. İngiltere kırsal danslarından geliştirilip 18. yüzyıl Avrupası’nda soylular arasında yayılan *contredanse*’in Küba’da 19. yüzyılda gelişmiş varyantı olan habanera, Brezilya’yla benzer şekilde Küba’daki Afrika etkilerini yansıtan bir senkoplu yapıya sahiptir. Bu dans Küba’dan Avrupa’ya geri gitmiş, orada bu haliyle popülerleşmiş ve Brezilya’ya Avrupa üzerinden gelmiştir (Malcomson, 2014,

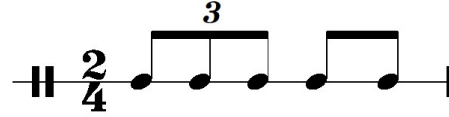
Habanera Maddesi). Habanera ritmik çeşitlemeleri Şekil 2.3, 2.4 ve 2.5'te görülmektedir (Arana, 2008, s. 10):



Şekil 2.3 : Habanera ritmik kalıbı 1.



Şekil 2.4 : Habanera ritmik kalıbı 2.

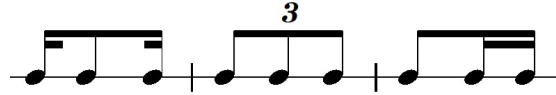


Şekil 2.5 : Habanera ritmik kalıbı 3.

Avrupa'dan gelen müzik/dans türlerinden özellikle *polca* elit salonlarda olduğu kadar sokak kafelerinde de hızla popülerleşti. Salonlarda katı bir şekilde icra edilen bu çift dansı, sokak kafelerinde çiftlerin birbirine iyice yaklaştığı “erotik” bir dans haline geldi. Danslarda Afrika kökenli belirgin kalça sallama hareketleri temel bir unsur haline gelmişti (Bevan, 2008). Bu dans çeşitlemeleri sokak müzisyenlerince Afro-Brezilya ritimleriyle desteklendi, bu ritmik çeşitlemelerle bir Avrupa dansının ilk “Brezilyalılaşmış” ve *polca-tango*, *polca-lundu* ve *polca-maxixada* olarak anılacak olan türleri ortaya çıktı (May, 2013, s. 8). Bunların içerdikleri ritmik çeşitlemeler birbirinden çok farklı değildi ama esas olarak dans figürlerinde birbirlerinden ayrılıyorlardı (Swanson, 2004, s. 27). “*Polca-maxixada*”da ikinci kelime, *maxixe*’nin

(maşışı şeklinde telaffuz edilir), sıfatlaşmış halidir. *Polca-maxixa* da, “*maxixe*”lenmiş *polca* demek oluyor. *Maxixe* sonradan ayrı bir tür olarak anılacak olsa da, bu dönemde esas olarak, farklı müzik türlerine uyarlanabilen, Afro-Brezilya köle kültürüyle özdeşleşen özgün *lundu* ritimlerini kullanan bir biçimsel tarzı ifade eder (Swanson, 2004, s. 23). *Maxixe*, esas olarak, 2/4’lük tartımda, *lundu*’nun ve *habanera*’nın ritmik parmak izini taşıyan senkoplu bir eşlikle seri halde icra edilen 16’lık notalardan oluşan melodilerle bağdaştırılır (Bevan, 2008, s. 4).

Maxixe’yle özdeşleşen Şekil 2.6’daki 3 tane ritmik çeşitleme, *lundu* ve *habanera*’yla olan ilişkisini açık bir biçimde gösterir (Arana, 2008, s. 11):



Şekil 2.6 : Maxixe ritmik çeşitleme figürleri.

Polkada gerçekleşen dönüşümde bu ritmik çeşitlemeler kendini açıkça gösterir, *polca* Avrupada icra edildiği şekliyle esas olarak Şekil 2.7’de gördüğümüz şu ritmik kalıp üzerine kuruludur (Arana, 2008, s. 11):



Şekil 2.7 : Temel Polka ritmik kalıbı.

Buna karşılık, “Brezilyalılaşmış” polka Şekil 2.8’de gördüğümüz şu ritmik hallere bürünmüştür (Arana, 2008, s. 11):



Şekil: 2.8 : Polka çeşitlemeleri.

Rotterdam Choro okulu (Choro School) hocalarından Der Linden, *polca*’dan *polca-maxxada*’ya dönüşümü cavaquinho eşliği üzerinden göstermiştir. Cavaquinho tiz frekanslı ve ritim seksiyonuyla gitarlar arasındaki köprü işlevi gören bir sazdır ve “ghost note” kullanımıyla dikkat çeker. 16’lık vuruşların neredeyse tümü çalınır “ghost note”larla vurguların kombinasyonundan, gösterilmek istenen ritmik kalıp şekillenir. Önce örnek olarak gösterilen ritmik kalıbın temelini görelim (Şekil 2.9):



Şekil 2.9 : Polca ritmik kalıbı.

Bu ritmik kalıp cavaquinhoyla çalındığında tüm 16'lık notalar icra ediliyor (Şekil 2.10). Vurgular ritmik kalıbın temelini gösteriyor:



Şekil 2.10 : 16'lık notalarla polca ritmi.

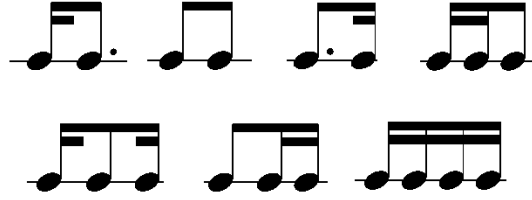
Polca-maxixadada vurguların yer değiştirdiğini görüyoruz (Şekil 2.11):



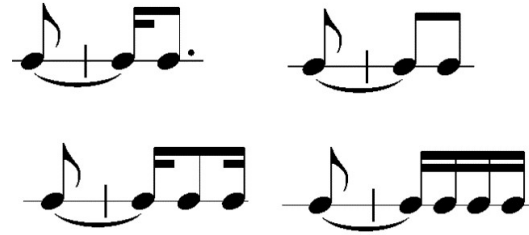
Şekil 2.11 : Polca-maxixada.

Anlatmaya çalıştığımız gibi, Afro-Brezilya müzik dünyasının oluşumu, ritimlerin ortaya çıkışı büyük bir hikayenin ve karşılaşmaların sonucu olarak şekillenmiştir. Tüm bu süreçlerin sonucunda, içinde çok büyük bir çeşitlilik barındıran modern Brezilya Halk Müziği oluşmuştur. Bu büyük çeşitliliğin ayrıntılarına girmek bu çalışmanın kapsamını aşacak niteliktedir. Bu kısımda son olarak, bu tarihsel/müzikal süreç içerisinde oluşan BHM'nin farklı türlerinin barındırdığı ritmik kombinasyon olanaklarının temellerini grafik olarak gösterip (Şekil 2.11, 2.12, 2.13) bu

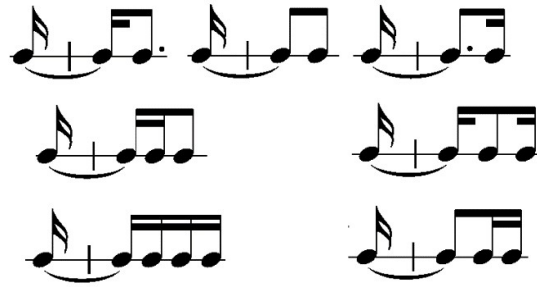
kombinasyonlardan oluşan kalıpların gitara nasıl uyarlandığını anlatacağımız kısma geçelim (Arana, 2008, s. 25).



Şekil 2.12 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları.



Şekil 2.13 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları 8'lik senkop.



Şekil 2.14 : BHM ritmik kalıp kombinasyonları 16'lık senkop.

2.4 Afro-Brezilya Ritmik Kalıplarının Gitardaki İcrası

Brezilya gitar stiline gelişimine baktığımızda, “sokak” müzisyenleriyle profesyonel müzisyenler arasında gelişen bir tür dolaylı diyalogun etkili bir motor olarak işlediğini görüyoruz. Bu diyalog bir karşılıklı varoluş ve gelişim modeli oluşturmuştur. Amatör müzisyenler farklı müzik türlerini “kuralsızca” birbirine eklemleyip yeni formlar ortaya çıkarırken, profesyoneller gelişen bu yeni formlardan ve ardından türlerden esinlenerek yeni besteler yaparak bunların kültürel elit arasında kabul görmesini sağladı. Joaquim Antônio Silva Calado, Anacleto de Madeiros, Ernesto Nazaré ve daha sonra Heitor Villa-Lobos gibi besteciler, “Avrupalı” müzikal eğitimlerinin katkısıyla oluşturdukları besteleri yazıya döküp bu türleri “formalize” ettiler. Bu eğitilmiş bestecilerin ve icracıların katkıları vokal eksenli müzik türlerini, enstrümantal boyutlarıyla geliştirdi. Profesyonellerin elinde gelişen bu yeni çeşitleme ve teknikler tekrar amatör müzisyenlere dönüp bunların icralarını etkiledi (Swanson, 2004, s. 24).

Sokak stiline gelişiminin izini sürmek açısından bir başka dikkat çekici nokta, başlangıçta bu müzisyenlerin, gitarı esas olarak pena vasıtasıyla icra etmeleridir. Elektrik amplifikasyonun olmadığı bu dönemde, gürültülü ortamlarda icra edilen bu müziklerde gitarın, sesini duyurabilmesi buna bağlıydı. Profesyonel bestecilerin klasik gitar için yaptıkları besteler, sağ el parmak tekniklerinin gelişiminde etkili olmuştur. Bu kullanım amatör müzisyenleri de etkilemiş ve özellikle amplifikasyon sistemlerinin gelişimiyle “duyulabilme” olanaklarının artması gitaristlerin çok daha çeşitli icra stillerini geliştirmesini sağlamıştır. Parmaklı icranın temel gitar stili haline gelmesiyle gitar icrasının ritmik boyutunda büyük çeşitlenmeler oldu. Penayla icra edilen gitar halihazırda armonik bir vurmali enstrümanı işlevi görüyordu. Penalı gitarlar perküsyon enstrümanlarının duyurduğu ritmik kalıpların ya ana eksenini icra ediyor ya da ritim seksiyonunun senkoplu partilerini icra eden *tamborim* ve *agogô* gibi enstrümanları taklit eden küçük varyasyonlar yapıyordu. Parmaklı icranın yayılmasıyla şöyle bir icra gelişti: Baş parmak (*p*) BHM topluluklarında vurmali seksiyonunun en bas enstrümanı olan *surdunun* ve bazen bu işlevi gören başka perküsyonların vuruşunu taklit ederken, işaret (*i*), orta (*m*) ve yüzük (*a*) parmakları blok halinde (*ima* bloku) esas olarak *tamborimi* taklit ediyordu. *İma* bloku bölündüğünde bu genellikle, senkopları icra eden farklı enstrümanların çeşitlemelerini

ayrı ayrı taklit edebilmek, blok halinde icrada ortaya çıkamayacak etkileri yaratmak için veya hızlı pasajlarda blok halinde icranın mümkün olmadığı hızlı pasajlar için yapıyordu (Arana, 2008, s. 11).

Bu taklit yöntemini Brezilya gitarı eğitmenlerinin metot ve çeşitli kaynaklarında verdikleri örneklerle incelemeye çalışalım. Öncelikle temel bir *samba* çeşitlemesi üzerine Boukas'ın (2016) vermiş olduğu bir örneği Şekil 2.15'te görüyoruz:



Şekil 2.15 : Tamborim/surdo samba çeşitlemesi.

Surdo, 2/4'lük tartımdaki bu sambada 1 ve 2. ana vuruşları çalıyor. Surdonun 2. Vuruşu vurgulaması sambanın tipik bir özelliğidir. Tamborim ise senkoplama “oyunlarını” yapıyor. Bu çeşitleme Boukas'ın çalışmalarında gitara şöyle uyarlanmış (Boukas, 2016, s. 2) (Şekil 2.16):

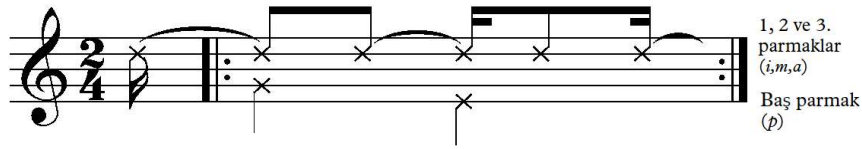


Şekil 2.16 : Tamborim/surdo gitar uyarlaması.

C 6/9 akoruna uyarlanan çeşitlemede, surdonun partisi, baş parmakla çalınmak üzere gitarın bas tellerine verilmişken, senkoplu tamborim partisi gitarın ince naylon tellerinde blok halinde çalınıyor. Tamborim partisinde herhangi bir nüans ya da kasnak vuruşu gibi bir çeşitleme yapılmadığı için, tüm partinin olduğu gibi İMA parmaklarına blok halinde uyarlanması uygun görülmüş. Yalnız tamborimin derinin arkasının parmakla tutulması suretiyle elde edilen “kesmeli” vuruşları gitarda saccatoyla taklit

edilmiş. Surdoda ise zayıf 1. vuruşla güçlü 2. vuruş arasındaki nüans, akorun 5. telindeki eksen sesinin staccato icra edilmesi ve 6. teldeki pes 5. sesinin tenuto icra edilmesiyle verilmiş. Böylece surdonun 2. Vuruşunda yapılan bu vurguyla oluşan tipik samba hissi, gitarda tonikten daha pes 5. seste ve tenuto olarak icra edilmesiyle gerçekleşiyor.

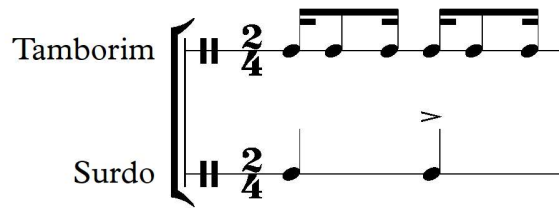
Nelson Farias (1995) ise, aynı şekilde Brezilya gitarının sağ elle uygulanan ritmik kalıplarının genelde samba ritmik seksiyonlarının simülasyonu olduğunu belirterek Tamborim/surdo ikilisinin tipik bir kalıbının Tamborim tizde surdo basta olmak üzere gitara uyarlanmasını Şekil 2.17’de gördüğümüz üzere şöyle grafikletirmiş (s. 25):



Şekil 2.17 : Gitarda tamborim/surdo kalıbı

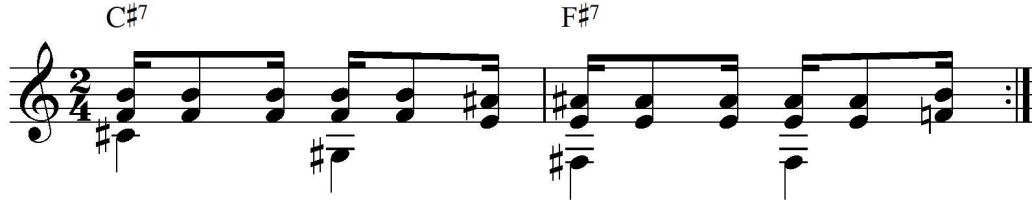
Yine *ima* bloku senkoplu tiz tamborim partisini devralırken, baş parmak, surdonun zayıf birinci vuruşunu akorun genelde 5. teldeki kök sesinde duyurup, güçlü ikinci vuruşunu 6. Telde akorun pes beşlisine devredip vurgulu duyum hissi veriyor.

Aynı şekilde bir başka tamborim/surdo “klişesini” şu örneklerle gitar icrasını sunmuş (Farias, 1995, s. 32) (Şekil 2.18 ve Şekil 2.19):



Şekil 2.18 : Tamborim/surdo “klişesi”.

Gitarda taklidi:

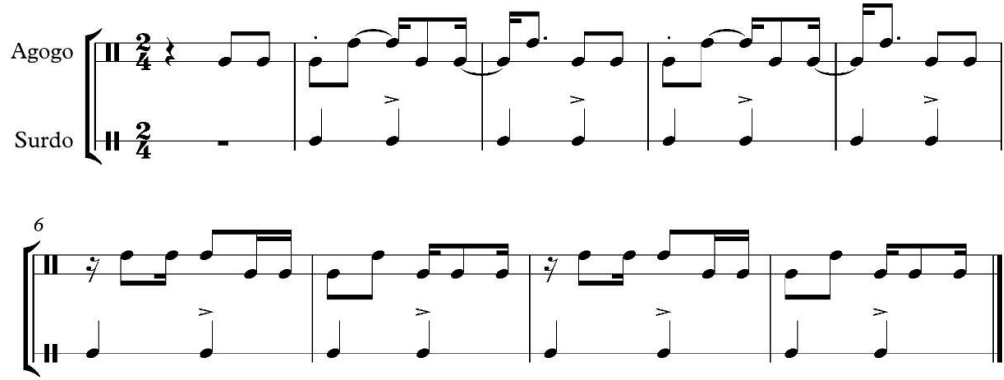


Şekil 2.19 : Gitarda tamborim/surdo klişesi.

Burada da Tamborim partisinin sağ el 1. ve 2. parmaklarına yani *im* blokuna devredildiği görülüyor. Surdo partisinde ise dikkat çeken bir unsur, birinci ölçüde uygulanan, surdo vuruşlarındaki vurgu farkının, gitarda bu notaların farklı bas tellere dağıtılarak taklit edilmesi yönteminin, ikinci ölçüde kullanılan Fa diyez yedili akorunun pozisyon elverişsizliği sebebiyle uygulanmamış olması. Bu tür durumlarda surdonun zayıf ve güçlü her iki vuruşunun da aynı notayla taklit edilmesi tercih edilebiliyor.

Tamborim/surdo'yla beraber agogo/surdo kombinasyonunun gitarda simülasyonu/taklidi de sık görülen bir uygulama. Agogo, iki ayrı sestten oluşan bir tür

inek çanı. Tiz çana *agudo* pes çana ise *grave* deniyor. Boukas'ın (2016) verdiği uyarlama örneğini görelim (s. 2):



Şekil 2.20 : Agogo/surdo samba çeşitlemesi.

Şekil 2.20’de Görüldüğü gibi senkoplu agogo partisi *agudo* (tiz) ve *grave* (pes) arasında bölünmüş. İkinci ölçünün başında da kesmeli vuruşla bir staccato uygulanmış. Gitara uyarlanması şöyle gösterilmiş:

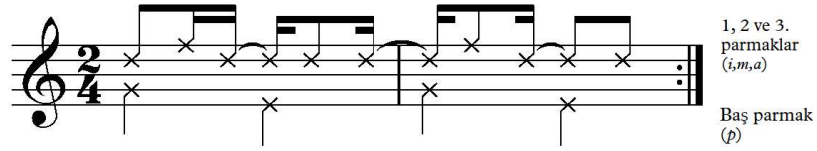


Şekil 2.21 : Agogo/surdo gitar uyarlaması.

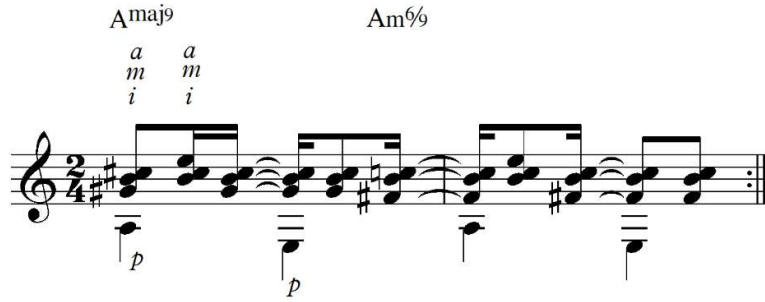
Şekil 2.21’de grödüğüümüz üzere, Surdodaki güçlü zayıf vuruş nüansı yine aynı şekilde bas vuruşun 5. ve 6. teller arasında staccato/tenutto artikülasyonuyla birlikte paylaştırılmasıyla taklit edilmiş. Agogonun *agudo* (tiz) ve *grave* (pes) vuruşları ise,

gitarada tel gruplarının değişimli olarak *ima* blokuna uyarlanmasıyla taklit edilmiş (4,3,2 ve 3,2,1 telleri).

Farias (1995), da yine gitarada *agogo* stilini, Brezilya gitarının önemli isimlerinde Joao Bosco'nun sık kullandığı bir figür üzerinden önce grafik (Şekil 2.22) sonra da müzikal bir örnekle (Şekil 2.23) göstermiş (s. 27-28),:



Şekil 2.22 : Gitarada agogo/surdo kalıbı.



Şekil 2.23 : Agogo/surdo kalıbının gitar icrası.

Yine Boukas'ın (2016) verdiği bir başka örnek, Brezilya'nın kuzey-doğu bölgesindeki Bahia şehrinden. Bu bölgede çalınan farklı müzik türlerinde rastlanan bir ritmik formül olan *baião*, ana vuruşların dışına pek çıkmayan bas perküsyonlara sahip sambanın aksine, bas partilerin senkronlanmasıyla ayırt ediliyor. Bu ritmik formül genelde, iki tarafı da derili büyük bir davul olan *zambuba* ile çalınıyor. Aynı asma davulda olduğu gibi, bas sesler davulun bir tarafında tokmakla, tiz sesler davulun öteki tarafında

Zambuba

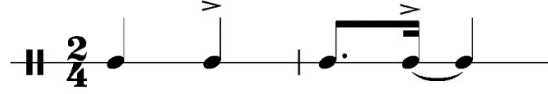
Şekil 2.24'teki örnekte senkopları zambubanın tokmakla çalınan bas partisinin taşıdığını görüyoruz. Ayrıca bas partisinin artikülasyonlarla çeşitlendiğini de görüyoruz: Tokmağın deriye basınç uygulamasıyla ortaya çıkan susturmalı yani staccatolu vuruş, vurgulu vuruş ve örnekte tenuto olarak gösterilen açık vuruş. Çubukla çalınan tiz parti ise temanın son ölçüsü hariç vuruş başlarında ve vuruş varılarında geliyor. Gitar uyarlaması şöyle verilmiş (Şekil 2.25):

Gitar

Çubuk partileri *ima* blokuyla uyarlanmış. Tokmak partisindeki artikülasyonlar ise gitar pas partisinin ayrı tellere dağıtılmasıyla taklit edilmiş. Staccatolu vuruş akorun 5. Sesinde yine staccatolu olarak, vurgulu vuruş bu akor pozisyonunda en pes ses olan 6. teldeki tonikte, tenuto vuruşlar ise tonağın oktavında, 4. telde icra edilmiş.

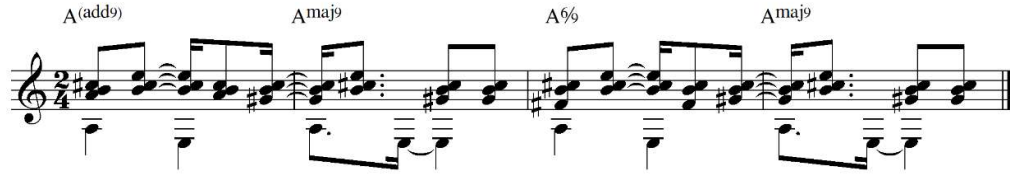
30

oluşan *batucada* topluluklarında kullanılan *repiqueye* özgü senkoplu bas eşlik figürü şöyle (s.31):



Şekil 2.26 : Repique ritmik kalıbı.

Farias, Şekil 2.26'daki bu kalıbın gitara uyarlanmış bir versiyonunu İvan Lins'in "Desperar, jaimas" isimli bestesinin gitar figüründen verdiği bir örnekle gösteriyor (Şekil 2.27):

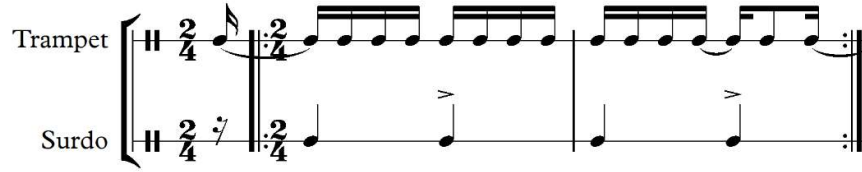


Şekil 2.27 : Ivan Lins, "Desperar, jamais"tan bir bölüm.

Bandoların klasik vurmali çalgısı trampet, *samba* ve *batucada* topluluklarında da kendine yer buluyor. Portekizcede *caixa* olarak anılan bu enstrüman *samba* ve

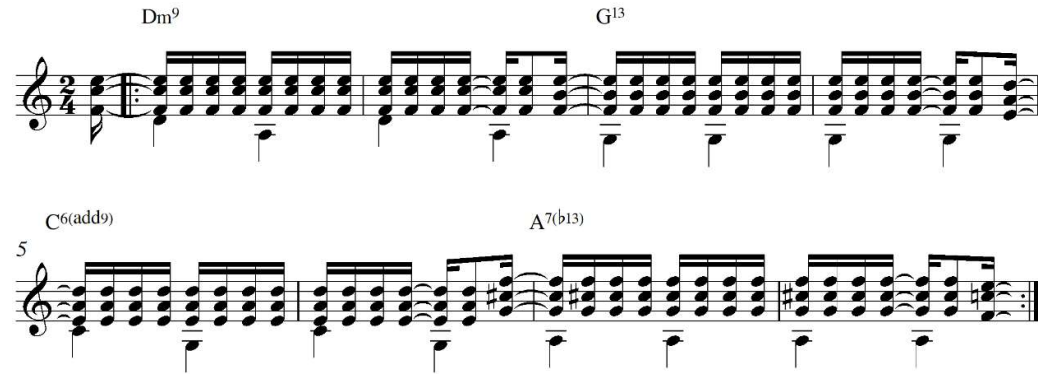
batucada topluluklarında genelde 16'lık notaların yoğun kullanımıyla dikkat çekiyor.

Şekil 2.28'de surdo eşliğinde çalınan bir trampet partisini görüyoruz:



Şekil 2.28 : Samba/batucadada trampet partis.

Farias'ın (1995) trampetin gitara uyarlanmasıyla ilgili verdiği örnek de Şekil 2.29'daki gibi (s. 40):



Şekil 2.29 : Trampet partisinin gitara uyarlanması.

16'lık kullanımının çok yoğun olduğu bir başka Brezilya müziği türü de *choro*. Vals ve polka etkilerine daha açık olan *choro*, bunlardan gelen ritmik kalıpların daha çok etkisinde kalmıştır. Bu müzik türünün başlıca vurmalı çalgısı olan ve bir çeşit zilli defe benzeyen *pandeiro*, neredeyse tamamen 16'lık notalarla ve bolca artikülasyonla

çalınır. Vurgulanan 16'lık notalarla duyurulmak istenen ritmik kalıp ortaya çıkar. *Choronun* temel ritmik fikrini Farias (1995) Şekil 2.30'daki gibi göstermiş (s. 88):



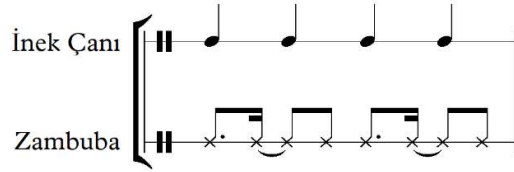
Şekil 2.30 : Pandeiro ritmik kalıbı.

Choro eşliğinde kullanılan gitar stili de doğrudan *pandeironun* taklit edilmesiyle oluşuyor (Şekil 2.31):



Şekil 2.31 : Choro gitar eşliği.

Şimdi Bahia bölgesinden iki farklı örneğe bakalım. Birincisi, daha önce bahsettiğimiz ve senkoplu bas partisiyle bilinen *zambuba* ve inek çanının beraber icrasının (şekil 2.32) gitar uyarlaması (Şekil 2.33) (Farias, 1995, s. 122):



Şekil 2.32 : Zambuba/inek çanı ritmik kalıbı.

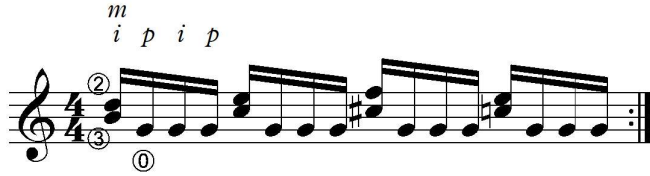


Şekil 2.33 : Zambuba/inek çanı ritmik kalıbının gitar uyarlaması.

Son örneğimiz de Bir *berimbau* ritmik kalıbından. *Berimbau* Brezilya’da Afrikalı kölelerin geliştirdiği bir tür müzikli dans/dövüş sporu olan *capoeirada* kullanılan başlıca enstrümanlardan biri. Bir kabakla ona tutturulmuş bir sopa arasında gerilmiş tele çubukla vurulmasıyla ses çıkaran bir telli vurmali çalgıdır. Aşağıda tipik bir *berimbau* partisini (Şekil 2.34) ve onun gitar uyarlamasını (Şekil 2.35) görüyoruz (Farias, 1995, s. 122):



Şekil 2.34 : Berimbau ritmik kalıbı.



Şekil 2.35 : Berimbau ritmik kalıbının gitar uyarlaması.

Dans/dövüş hareketlerine canlılık katmak için pes seslerde kullanılan 16’lık vuruşlar, gitarda da tekrar edilmiş. *Berimbaunun* “dağınık” sesine yakın bir efekt yaratmak için de salınımı daha fazla olan boş tel tercih edilmiş. Pasajın hızlı olmasından dolayı bas parti baş parmakla işaret parmağı arasında dağıtılmış (*p, i, p*)

3. ASMA DAVUL

3.1 Asma Davulun Yapısal Özellikleri

Halk oyunlarına ve kutlamalara eşlik eden bir vurmali enstrüman olan asma davula ülkemizin her köşesinde rastlıyoruz. Bununla beraber kullanılan asma davullarda bölgeler arasında belli farklar oluşabiliyor. Yapım esnasında kullanılan malzeme, yapıldığı bölgenin alışkanlıklarına ve doğal kaynaklarına göre değişiyor. Yine boyutlar arasında da çokça değişiklik olduğu görülüyor. Örneğin Güney Anadolu’da Yörüklerde cura davul olarak anılan küçük boyutlu davullar karşımıza çıkıyor. Yine Karadeniz boyunca da esas olarak küçük boyutlu davullara rastlıyoruz. Doğu ve Güney Doğu Anadolu’ya geçtiğimizde ise davulların boyları dramatik olarak büyüyor. Davula şeklini kazandıran silindir şeklindeki kaidenin genişliği, Türkiye’de yörelere göre, 20 cm’den 70 cm’ye kadar değişebiliyor.

Kasnağın iki tarafına da deri geriliyor. Bir tarafında kalın diğer tarafında daha ince bir deri kullanılıyor. Geleneksel olarak küçükbaş hayvan derileri kullanılırken, günümüzde sentetik malzeme kullanımına da gidiliyor. Kalın derili tarafa ahşap malzemeden yapılan tokmakla vurulurken, ince derili tarafa, geleneksel olarak ince hafif ağaçtan yapılan fakat artık günümüzde daha ziyade sentetik malzemelerden oluşan çubukla vuruluyor (Yılmaz, 2015, s. 17).

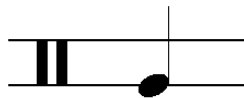
3.2 İcra Özellikleri ve Çalışmamızda Kullanılacak Notasyon Sistemi

Asma Davulda henüz standart bir notasyon sistemi oturmamıştır. İTÜ TMDK bünyesinde yapılan çalışmalarda kalın düm sesi üst çizgide, ince tek sesi alt çizgide olmak üzere iki çizgili sistem kullanılırken (Şahin, 2009; Kanat, 2011), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarında yine iki çizgili fakat düm ve tek seslerinin yer değiştirdiği bir notasyon sistemi görüyoruz (Oldaç, 2000). Yine Yeni yapılan çalışmalarda yeni notasyon önerileri geliştirilebilmektedir. Örneğin Yılmaz’ın (2015) Haliç Üniversitesi bünyesinde yazmış olduğu tez çalışmasında, 5 çizgili porte

ile asma davul nota yazımı önerilmektedir. Biz çalışmamızda, Kalın seslerin alt çizgiye, ince seslerin üst çizgiye yazıldığı 2 çizgili porte sistemini tercih edeceğiz. Dünya çapında bu sistemin kabul edilmiş olması, yani porte çizgilerinin aşağıdan yukarı doğru tizleşen frekansları göstermesi bizim için önemli bir kriter oluşturuyor. Bununla beraber, TRT Müzik Dairesi Yayınlarının yayınladığı T.R.T. Türk Halk Müziği Repertuarı kitaplarında, Muzaffer Sarısözen gibi önemli derlemecilerden alınan notaların söz konusu iki çizgili sistemle sunulmuş olması (Ünal, 2007, s. 83) işlenebilecek bir geleneğin varlığına önemli bir işaret olarak görüyoruz. Fakat çalışmamızda, söz konusu iki çizgili porte sistemine birkaç ekleme yapmak amacındayız. Bunun sebebi öncelikle, kasnak ve çember sesleri için kullanılan notasyon sisteminin, standart nota yazım programlarında bulunmamasıdır. Halihazırdaki kullanılan farklı asma davul notasyon sistemlerinde, bu sesler düm sesini gösteren notanın üstüne K ve Ç harfleri yazılarak belirtiliyor. Bunların yerine her standart nota yazım programında bulunan ve kolayca ulaşılır durumda olan nota başı değiştiricilerinin kullanılmasını önereceğiz. Bu kullanılacak nota başlarının evrensel ölçekte başka vurmali enstrümanların notasyonunda da benzer sesleri belirtmek için kullanılması yine bizim için önem kazanan bir kriter oluyor. Bununla beraber bu nota yazım şeklinde karşılaştığımız en büyük sorun *kasnak* ve *çember* vuruşlarının *çubuk* tarafında gerçekleştirildiği durumlar için yetersiz kalmasıdır. Gitar uyarlamaları için malzeme topladığımız için de, bu icra unsurlarının en zengin haliyle notada gösterilebilmesi çalışmamız açısından çok büyük önem arz ediyor. Şimdi, transkripsiyonlarımız esnasında karşılaştığımız farklı sesleri anlatıp bunları nasıl notaya almayı önerdiğimiz başlıklar halinde gösterelim.

3.2.1 Düm

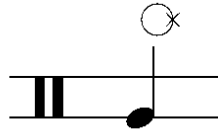
Davulu kalın derili tarafının merkez orta bölümüne tokmak eşliğinde vurularak elde edilir. Asma davulda çıkan en kalın sestir. Düm sesini portenin alt çizgisinin üstüne gelecek şekilde yazıyoruz (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 : Düm.

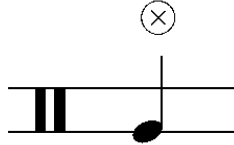
3.2.2 Kenar dümü

Kenar dümü tanımını davulun kalın derili tarafının orta merkez bölümüne değil kasnağa yakın taraflarına tokmakla vurulmasıyla ortaya çıkan ses için kullanıyoruz. Az kayıta rastladığımız ve normal dümle arasında çok büyük bir ses farkı olmamasına rağmen, normal dümle peş peşe çalındığında ritmik kompozisyona belli bir katkı sunduğunu düşündüğümüz için, kenar dümünü göstermek için ayrı bir işaret kullanacağız. Kullanacağımız işaret evrensel vurmalı enstrüman nota yazımında kullanılan ve nota yazım programlarında bulunabilen bir işarettir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Kenar Dümü.

Kenar dümünün peşinden eğer normal düme geçilecekse de aşağıdaki işareti kullanacağız (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 : Merkez dümü.

Bu işaretler bir kere kullanıldığında peşinden gelen işaretsiz düm sesleri de aynı şekilde icra edilir.

3.3.3 Yaslanmalı ve yaslanmasız tek

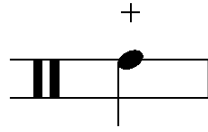
Çubuğun davulu ince derili tarafına vurmasıyla ortaya çıkan tek sesini esas olarak ikiye ayırabiliyoruz. Çubuğu tutan elin çember ve kasnak arasında kalan bölüme yaslanmasıyla icra edilen yaslanmalı tek ve çubuğu tutan elin kasnaktan 5-10 cm arası yükselerek ince deriye vurmasıyla icra edilen yaslanmasız tek. Bizim tespit edebildiğimiz durum, genelde bu vuruşlardan birinin yörelere veya kişisel tercihlere göre kullanıldığıdır. Örneğin Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde tespit ettiğimiz

kadarıyla genelde icra boyunca yaslanmalı tek kullanılıyor. Trakya ve Ege’de ise genel eğilim yaslanmasız tek kullanılmasıdır. Bu sebeple tek bir *tek* sesinin kullanıldığı icraları notaya alırken standart olarak kullanacağımız tek notasını kullanıyoruz (Şekil 3.4).

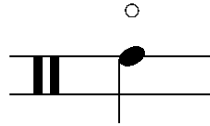


Şekil 3.4 : Standart tek.

Bununla beraber yaslanmalı tek ve yaslanmasız tek seslerinin beraber kullanıldığı durumlarda trampet ve başka pekçok vurmali enstrüman nota yazımında kullanılan kapalı/açık işaretlerini kullanacağız (Şekil 3.5 ve Şekil 3.6).



Şekil 3.5 : Yaslanmalı tek.

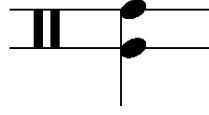


Şekil 3.6 : Yaslanmasız tek.

Bu işaretler bir tek notasının üzerine geldiğinde, peşinden gelen tek notalarının da aynı şekilde icra edileceğini gösterecektir ve peşinden gelen notalar standart tek notasıyla gösterilir (Şekil 3.4).

3.3.4 Yek

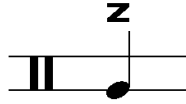
Tokmağı davulun kalın derili tarafına, çubuğun ise ince derili tarafına aynı anda vurmasıyla elde edilen *yek* sesini, nota sistemimizde, alt çizgiye yazılan düm ile üst çizgiye yazılan tek notalarının aynı hizada yazılmasıyla belirtiyoruz (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Yek.

3.3.5 Zırlama

Çubuğun davulun ince derili tarafına yapıştırıldığı sırada tokmağın kalın derili tarafa vurmasıyla elde edilen zırlama sesini notada gösterirken, trampette kullanılan *buzz roll* işaretini tercih edeceğiz. Trampetin altına sabitlenmiş zincirlerin devreye sokulmasıyla elde edilen bu efektin zırlamayla olan benzerliği ve bu işaret standart nota programlarında bulunması bu tercihimizde etkili oldu (Şekil 3.8).

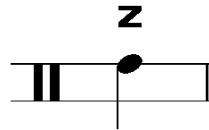


Şekil 3.8 : Zırlama.

Bu ses her kullanıldığı yerde bu işaretle belirtilir.

3.3.6 Çubuklu zırlama

Tek vuruşu yapıldıktan sonra buruşu gerçekleştiren çubuğun deriye yapışık kalmasıyla yine benzer bir ses elde edilir. Bu sesi zırlama için kullandığımız işaret tek notasının üzerine yerleştirilerek gösteriyoruz (Şekil 3.9).

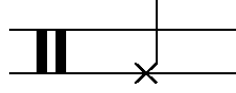


Şekil 3.9 : Çubuklu zırlama.

3.3.7 Tokmaklı kasnak

Tokmağın kasnak bölümünün üst tarafına vurmasıyla elde edilen ses *kasnak* olarak anılıyor. Bu ses geçmiş nota yazımlarında düm sesinin üzerine K harfinin yazılmasıyla gösterilmiştir. Bu işaretin herhangi bir standart nota yazım programında bulunmaması ve halihazırda trampet gibi enstrümanlarda kasnak ve çembere yapılan vuruşlar için

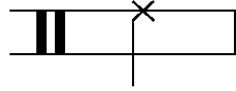
nota başının değiştirilmesi bizi de aynı uygulamaya gitmeyi düşündürdü. Bu nota başını kasnak vuruşunu gerçekleştiren tokmak olduğu için okuma kolaylığı sağlaması bakımında düm çizgisinde göstermeyi uygun gördük (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Tokmaklı kasnak.

3.3.8 Çubuklu kasnak

Kasnağa tokmakla değil çubukla vurulmasıyla lede edilen bu “cılız” sese dair yapılmış çalışmalarda herhangi bir atıf bulamadık. İncelediğimiz video kayıtlarında karşımıza çıkan bu ses, cılız olmasına rağmen etkili olarak yerleştirildiğinde kompozisyona önemli katkılarda bulunuyor. Bu sebeple notayla gösterilmesini elzem gördük. Tokmaklı kasnak vuruşu için kullandığımız nota başını bu sefer tek çizgisine yerleştiriyoruz (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 : Çubuklu Kasnak

3.3.9 Tokmaklı çember

Tokmağın çemberin kenar kısmına vurulmasıyla elde edilen bu sesi vurmali setlerinde ahşap bloklar için kullanılan nota başıyla göstereceğiz. Yine tokmakla yapılan vuruş için dümü gösterdiğimiz çizgiyi tercih ediyoruz (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 : Tokmaklı çember.

3.3.10 Çubuklu çember

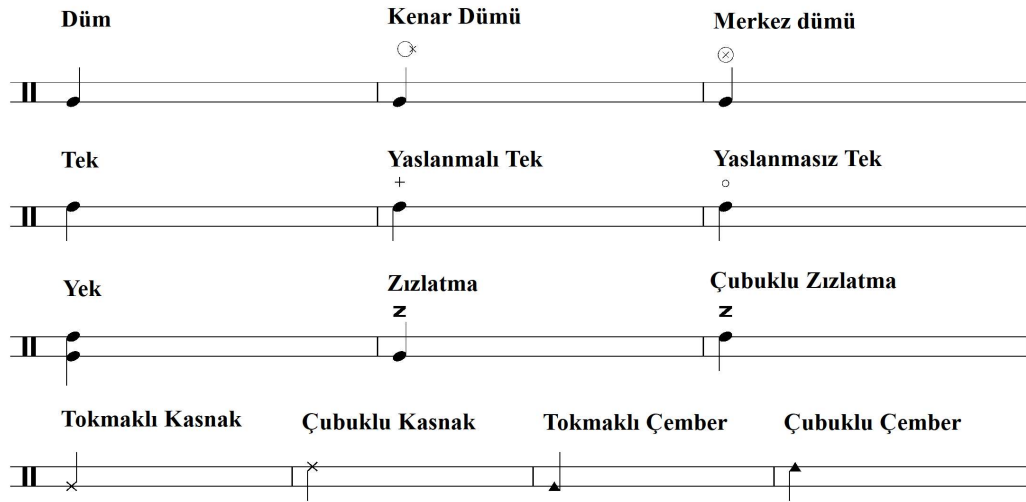
Yine çubuklu kasnak vuruşunda olduğu gibi kaynaklarda geçmeyen bu vuruş, çubuğun çembere vurmasıyla oluşuyor. Bunu da yine tokmaklı çember vuruşu için kullandığımız nota başını tek çizgisinde kullanarak göstereceğiz (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Çubuklu çember.

3.3.11 Notasyon sistemine toplu bakış

Şekil 3.14’te önerdiğimiz asma davul notasyon sistemini toplu olarak gösteriyoruz. Asma davul icrasında sıkça başvuru alan vurgulu notalar, “ghost note” gibi artikülasyonları ve süsleme notalarını standart notasyon sistemiyle ifade ediyoruz. Bunları bir sonraki bölümde uygulamalı olarak gösterdik.



Şekil 3.14 : Asma davul notasyon sistemi

4. ASMA DAVUL RİTİMLERİNİN GİTARA UYARLANMASI

Bu bölümde, asma davul ritimlerinin gitara uyarlanması ile ilgili düşüncelerimizi önerip pratik uygulamaları göstermeye çalışacağız. Giriş bölümünde de bahsettiğimiz gibi, gitar, tarihi eskiye dayanan ve çok farklı coğrafyalarda farklı biçimlere bürünmüş ve birbirinden çok farklı icra türleri doğurmuş bir enstrüman. Bu farklı biçimlere bürünmüş gitarların, farklı icra türlerinin çalım teknikleri birbirlerinden oldukça farklılaşmıştır. Bu icra türleri arasında belli geçişkenlikler, belli alışverişler olmakla beraber, her biri kendi repertuarını oluşturmuş, kendine özgü pedagojik sistemlerle öğretimleri yapılmaktadır. Bu türlerin icra edildiği enstrümanların hepsine genel olarak gitar denilse de aralarındaki icra farklılaşması onları adeta farklı enstrümanlar haline getirmiştir. Bu en azından, bu icra türlerinin öğrenilmesi için gerekli olan zaman göz önüne alındığında böyledir. Bu durum asma davul ritimlerini gitara uyarlama amacıyla yola çıktığımızda, bizi hangi biçimdeki gitardan ve hangi icra türü üzerinden hareket edeceğimizi netleştirmeye zorlar.

Bu tür bir uyarlama çalışmasında pek çok farklı biçimlerde ve icra türlerindeki gitarlardan verimli sonuçlar alınabilir. Örneğin, sol el *legatoları*, sağ el *rasguedoları* ve gitar kasasına yine sağ elle yapılan vuruşlardan oluşan ritmik oyunlarıyla dikkat çeken *Flamenko gitarı* bir seçenektir. Yine Amerikan *country* ve *blues* müzik geleneklerini devam ettiren geniş kasalı çelik telli akustik gitarlarda uygulanan *finger style* olarak anılan ve yine gitar kasasına olduğu gibi tellere de perküsif vuruşların uygulandığı icra türünün yine verimli sonuçlar verebileceğini düşünüyoruz. Biz bu çalışma için Rotterdam Codarts Akademisinde çalışma fırsatı bulduğumuz Brezilya gitarı icra türünü tercih edeceğiz. Önceden de bahsettiğimiz gibi Brezilya gitarı, biçimsel olarak standart klasik gitarlardan farklı değildir (Yedi telli olanlar hariç). Brezilya gitarının ayırt edici özelliği, esas olarak sağ el pozisyonunun tellere olan yakınlığında, bolca kullanılan sağ ve sol el susturmalarında, sert ya da “kirli” icrada ve bu çalışma açısından daha dikkat çekici olan senkoplu ritmik icrada kendini gösteriyor. Bu ritmik icranın Brezilya vurmali enstrümanlarından doğrudan gitara

aktarıldığını belirtmiştik. Biz de asma davul ritimlerini gitara uyarlarken esas olarak Brezilya’da uygulanmış bu yöntemi dikkate alacağız.

4.1 Adaptasyon Önerileri

Brezilya gitarında uygulanmış vurmali sazların “taklidi” yöntemi, “Brezilya Gitarı” bölümünde bahsettiğimiz gibi birkaç temel fıkirden oluşuyor. Brezilya vurmali enstrüman topluluklarında, bas sesli ve temel vurguları veren *surdo*, *zambuba*, *repique* gibi enstrümanların partileri gitarda sağ el baş parmağına (*p*) devrediliyor. *Tamborim*, *agogo*, *pandeiro* gibi tiz karakterli enstrümanların genelde senkoplu olan partileri de sağ el işaret (*i*), orta (*m*) ve yüzük (*a*) parmaklarına devrediliyor. Bu tiz karakterli enstrümanlardan biri ya da birkaçı *ima* parmaklarına uyarlanabiliyor. Tek bir parti uyarlandığında, genelde *ima* parmakları blok halinde (*ima* bloku) üç teli aynı anda çekiyor. Birden çok tiz parti uyarlandığında ise, partiler *ima* parmakları arasında dağıtılıyor ve bu durum her bir partinin bağımsız olarak çalınmasını gerektiren zorlu bir koordinasyon istiyor. Bu temeller üzerine kurulu olan Brezilya gitarının ritmik boyutu elbette gitarın kendine özgü icra biçimleri üzerinden çeşitlenip yukarıda bahsettiğimiz basit kalıpların dışına çıkabiliyor.

Yukarda ifade ettiğimiz bu temel mantığı asma davulu gitara uyarlarken de kullanacağız. Yani davuldaki bas sesleri *p* ile icra ederken, tiz sesleri *i*, *m* ve *a* parmaklarıyla icra edeceğiz. Asma davulda bas ve tiz seslerin çeşitlendiğini görmüştük. “Asma Davul” bölümünde bu farklı sesleri ayrıntılı bir biçimde ifade ettik. Şöyle ki, asma davulun temelleri davulun bir tarafına tokmakla vurularak elde edilen *düm* ve diğer tarafına vurularak elde edilen *tek* sesleri üzerine kurulu olmasına karşın, bizim tespit edebildiğimiz çok daha fazla çeşitleme var, hepsini sıralayalım: *Düm*, *tek*, *kenar dümü*, *yaslanmasız tek*, *tokmaklı kasnak*, *tokmaklı çember*, *çubuklu kasnak*, *çubuklu çember*, *yek*, *zızlama* ve *çubuklu zızlama* sesleri. Bu çeşitlenmelere yine icrayı zenginleştiren çok önemli bir unsur olan artikülasyonlar da katılıyor. Artikülasyonlardan özellikle iki tanesi ön plana çıkıyor: Vurgu ve “ghost note” (hayalet nota). “Ghost note”lar belli belirsiz bir biçimde vurulan ve esas olarak zorlu senkoplar icra edilirken, icracının işini, güçlü vuruşlarda bunları kullanmasıyla kolaylaştıran notalar işlevi görüyor. Bu temel fikir üzerinden ortaya çıkan “ghost note”lar o kadar sık kullanıldığı durumlar oluşuyor ki, bunlar adeta icra üslubunun

vazgeçilmez ve icraya canlılık katan bir unsuru haline geliyor. “Ghost note”larla aralarındaki fark bazen silikleşen vurgular ise, icra edilmek istenen ritmik kalıbın ana hattını çiziyor. Bunların dikkate alınmaması ritmik kalıbın tam olarak anlaşılmasını zorlaştırabiliyor. Bu problemi çeşitli vesilelerle yapılmış kimi transkripsiyonlarda görüyoruz. Bu farklı seslerin ve artikülasyonların herbirini farklı tellere ya da farklı tel gruplarına dağıtarak veya gitarda söz konusu artikülasyonları uygulayarak icra etmeyi öneriyoruz. Şimdi bunların gitara nasıl uyarlanacağına örneklerle bakalım.

4.1.1 Düm ve tek vuruşlarının uyarlaması

Öncelikle temelden, yani asma davulun ana sesleri olan *düm* ve *tek* sesleriyle başlayalım. Düm sesini genelde gitarın 3 adet olan sırma tellerine *p* parmağıyla çalınmak üzere uyarlayacağız. Tek sesini ise *i,m,a* parmaklarıyla *tirando* yani desteksiz (teli çeken parmak üst tele yaslanmadan) olarak icra edeceğiz. Tek sesinin *i,m,a* parmaklarına nasıl dağıtılacağı, kaynak ritmin hızına, artikülasyonlara ve gitarın estetik ihtiyaçlarına göre değişecektir. Şekil 4.1’de verdiğimiz İlk örneğimize bakalım:



Şekil 4.1 : Antep Kırıkhan detay.

Antep Kırıkhan halayından aldığımız ve 2/4’lük birçok halayda görebileceğimiz bu basit kalıpta hiçbir artikülasyon mevcut değildir. Dolayısıyla, Si sus 4 akoruyla yapacağımız gitar uyarlamasında, tek sesini *ima* blokuna, 1. 2. ve 3. tellerde icra edilmek üzere uyarlıyoruz. Düm sesini de *p* parmağıyla, 5. telde Si sesiyle icra ediyoruz. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, somut olarak davul seslerini hangi

notaya uyarladığımız değil hangi tel gruplarına nasıl dağıttığımızdır. Şimdi aynı örneği dümün zayıf zamandaki 2. Vuruşuna vurgu koyarak görelim (Şekil 4.2):



Şekil 4.2 : Antep Kırıkhan detay – vurgulu.

Pek çok halayda görebildiğimiz zayıf zamanda gelen vurgulu düm etkisini, bu sesi, 5. telde icra ettiğimiz normal dümden ayırabilmek için daha pes olan 6. Telde akorun 5. sesi Fa diyezde icra ediyoruz.

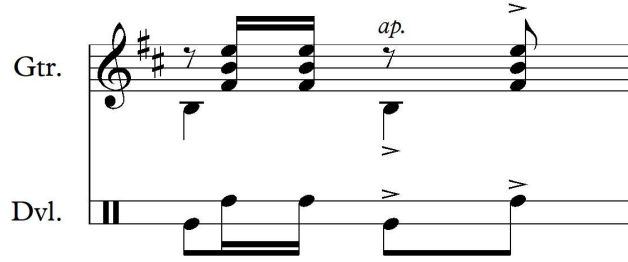
Aynı örneğe bir çeşitleme daha ekleyelim (Şekil 4.3):



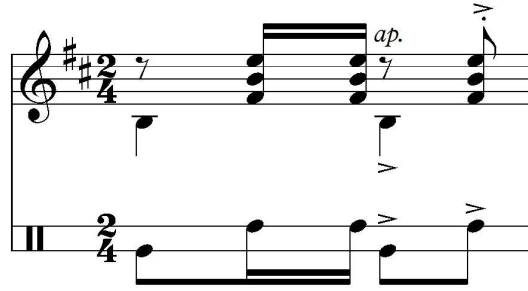
Şekil 4.3 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu.

Bu sefer, son tek vuruşuna da bir vurgu ekledik. Tek vuruşundaki vurgu farkını da, tek sesini icra eden *ima* blokunu farklı tel gruplarına dağıtarak gösteriyoruz. Vurgusuz tek seslerini 4., 3. ve 2. tellerde icra ederken, vurgulu tek sesini, 3., 2. ve 1. tellerde bu örnekte akorun 7. Sesini ekleyerek icra ediyoruz. Elbette hem dümdeki hem de tekteki

vurgular gitarda birinci örnekte gösterdiğimiz icra şekline yalnızca artikülasyon eklenerek ve vuruş tekniği değiştirilerek de taklit edilebilir:



Şekil 4.4 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu 2.



Şekil 4.5 : Antep Kırıkhan detay – çift vurgulu 3.

Şekil 4.4'te Tekteki vurguyu olduğu gibi gitara aktarıyoruz. Vurgulanan bas notayı ise *ap.* İşaretiyle gösterdiğimiz apoyandoyla (parmak tele vurduktan sonra bir alt tele yaslanır) çalarak güçlü ve etkili bir sonuç alabiliyoruz. Şekil 4.5'te ise Tekteki vurguyu, hem vurgu hem de staccato ile gitara uyarlıyoruz. Vurgulu staccatoyla oldukça “sert” bir tını yaratabiliyoruz. Uyarlama seçenekleri çok çeşitlidir elbette.

Farklı seçenekler arasında seçim yaparken bu ritimlerin icra edildiği gitar eserindeki estetik tercihler devreye girecektir.

Şimdi bir başka örnek üzerinden dümdü uygulanmış bir “ghost note”u görelim (Şekil 4.6):

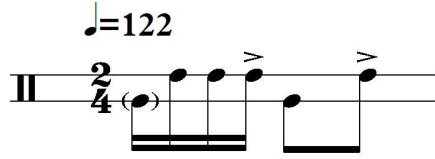


Şekil 4.6 : Adıyaman Dimme halayı detay – “ghost note”.

Önceden bahsettiğimiz gibi “ghost note”lar “belli belirsiz” vuruşlardır. Neredeyse hiç duyulmamalarına karşın ritmin devinimini desteklerler. Bunları gitarda nota kafasını çarpı işaretiyle değiştirerek gösteriyoruz. Gitarda “ghost note”lar ya tellere çok zayıf vurularak ya da perdeye basan sol el parmağı telden değil ama klavyeden hafifçe kaldırılarak icra edilir. “Ghost note”un uygulandığı ses boş telde ise, sol el işaret parmağı teli üst eşiğe yakın bölümüne hafifçe dokunur.

İma veya *im* blokuyla icranın zorlaştığı durumlar oluşabilir. Özellikle de *tek* vuruşlarının seri bir biçimde peşe çalındığı durumlarda. Vuruş başına 120 metronom değerinden hızlı 2/4’lük halaylar için durum böyledir mesela. Bir örnekle ilerleyelim.

Arif Sağ'ın “Davullar Çalınırken (2004) albümünde kaydettiği “Dimme” Halayı versiyonunda vuruş başına 122 metronomla çalınıyor (Şekil 4.7):



Şekil 4.7 : Adıyaman Dimme halayı detay.

Bu hızda, ilk vuruştaki 16'lık notaların *ima* blokuyla çalınması, teknik olarak imkansız olmamakla beraber, oldukça zordur. Birçok halayda çokça rastlanan bu ritmik kalıp bazen 20 ölçü boyunca tekrar etmektedir. Bu durumlarda bu 16'lık *tek* vuruşlarının gitarda *i* ve *m* parmaklarıyla sırayla çalınarak uyarlanması daha uygun olur:



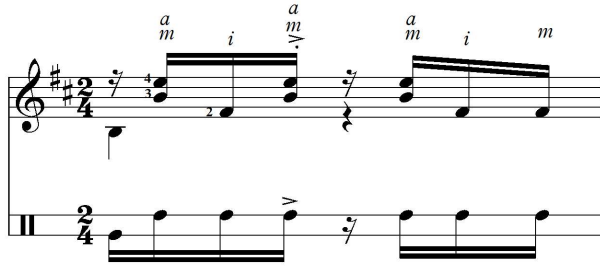
Şekil 4.8 : Adıyaman Dimme halayı davul/gitar detay.

Şekil 4.8 örneğinde, *i* ve *m* parmakları iki teli birden aşağıdan yukarı doğru olarak çekiyor.



Şekil 4.9 : Antep Kırıkhan halayı davul/gitar detay.

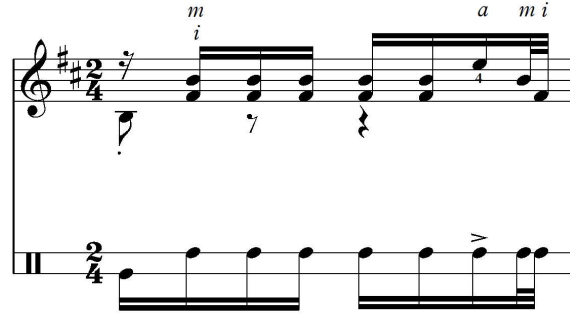
Şekil 4.9’de ise ilk tek vuruşunu *ima* bloku devralırken, peşinden gelen 3 tane 16’lık tek vuruşunun birincisi *am* blokuyla icra edilerek peşinden gelenlerin tek tel üzerinde *i* ve *m* ile icra edilmesine olanak veriliyor.



Şekil 4.10 : Antep Kırıkhan halayı davul/gitar detay 2.

Şekil 4.10’da gördüğümüz ve yoğun 16’lık kullanımına örnek teşkil eden bu Kırıkhan figüründe ise, hem *ima* blokunun yaratacağı teknik zorluğu bertaraf etmek hem de bu uygulamanın sürekli kullanımın yaratacağı monotonluğu engellemek için hem arpej kullanımına hem de tek tel üzerinde sırayla *i* ve *m* parmaklarıyla icraya yer verdik. Birinci vuruşta 16’lık tekleri standart bir arpej kalıbının içine yerleştirdik. İkinci

vuruştaki 16'lıklar içinse bir önceki örnekte gösterdiğimiz tek tel üzerinde uygulamayı gerçekleştirdik.



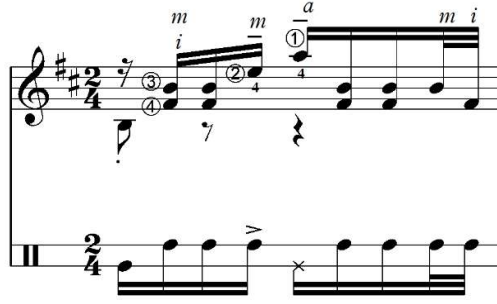
tercih edildiğinde, kullanılan vuruş türünü ilk tek notasının üzerinde göstermekle yetiniyoruz. Fakat yaslanmalı ve yaslanmasız tek vuruşları ayrı ayrı ve özellikle peş peşe kullanıldığı ölçülerde bunları ayrıntılı olarak gösteriyoruz. Çünkü bu durumlarda ritmik kompozisyona etkide bulunan belirgin bir ton farkı oluşuyor. Oluşan bu ton farkını tamamen yaslanmalı tek vuruşunun kullanıldığı parçalardaki vurgulu *teke* benzetebiliriz. Bu sebeple, yaslanmalı ve yaslanmasız tek vuruşlarının peş peşe kullanıldığı durumlarda oluşan ton farkını bu vuruşları gitarda farklı tel gruplarına dağıtarak göstereceğiz. Şekil 4.12’de uygulamasını gösterdik.

4.1.2 Kasnak ve çember vuruşlarının uyarlaması

Kasnak ve çember vuruşları hem tokmak hem de çubukla yapılabilir. Çubuklu vuruşlara daha ender olarak rastlanıyor. Bunların kimisi gösteri amacıyla yapılan ve doğrudan ritmik kompozisyona etkide bulunmayan vuruşlar. Fakat kimi durumlarda tokmaklı/çubuklu kasnak ve çember vuruşlarının hep beraber kullanımı çok zengin ritmik kalıplar ortaya çıkarabiliyor. Öncelikle kullanım yaygınlığı daha fazla ve efektif olarak daha etkili olan tokmaklı kasnak ve çember vuruşlarına bakalım.

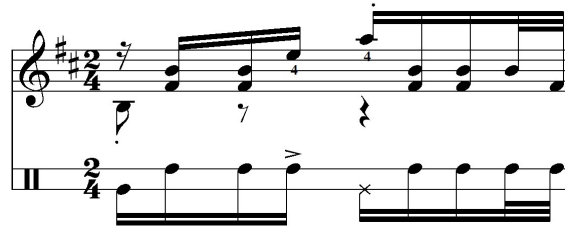
Tokmaklı kasnak ve çember vuruşlarına en sık vuruş başlarında rastlıyoruz. Bu durumlarda güçlü zamanda gelen düm vuruşunun yerine çalınan kasnak ve çember vuruşları kuvvetli bir senkop hissi yaratılmasına olanak veriyor. Çember vuruşlarının ses şiddeti kasnak vuruşlarına göre daha düşük kalır. Tokmağın çembere vuruş şiddetine bağlı olarak, etkisi kimi zaman kasnak vuruşuna benzer kimi zaman da “ghost note” olarak kalır. Kasnak vuruşları ise genelde keskin bir şekilde duyulur. Frekans aralığı tek vuruşlarının frekans aralığıyla yakın olmasına karşın, muhtemelen doğuşkan bakımında zengin olmaması bu keskinliği yaratır. Bu etkiyi gitarda da sürdürebilmek için, güçlü tokmaklı çember vuruşlarıyla tokmaklı kasnak vuruşlarını genelde, en ince tel grubunda göstermeyi tercih edeceğiz. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu vuruşları gitarda gösterirken, bunların gitarda karşılıklarını sabit olarak belirlemeyip, vuruşların fonksiyonel durumuna göre uyarlamalar yapacağımızdır. Yani hiçbir kasnak vuruşunun kullanılmadığı durumlarda, vurgulu tek sesini en ince tellere vermeyi tercih edebilirken, vurgulu tek ve kasnak vuruşlarının

beraber kullanıldığı durumlarda, vurgulu tek vuruşunu gitarda kasnak vuruşuna göre bir alt tel grubunda göstermeyi tercih edeceğiz.



Şekil 4.13 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak.

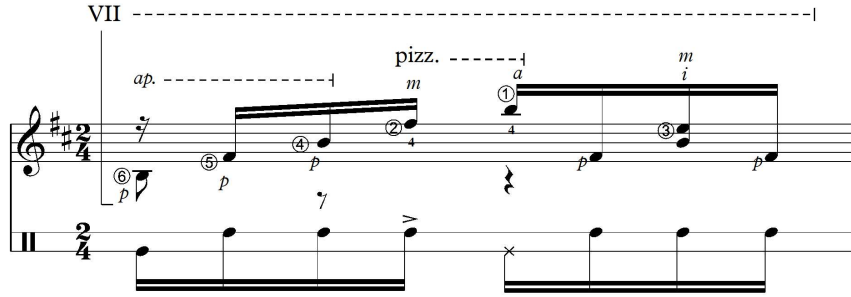
Şekil 4.13'teki uygulamada bu yaklaşımı kullandık. *Tek*, *vurgulu tek* ve *kasnak* vuruşlarını gitarda gösterirken bunları kademeli olarak alt tellere ve daha ince seslere aktardık. Örnekte görüldüğü gibi, vurgulu tek ve kasnak vuruşlarını gitarda *tenutto* olarak icra ettik. Tek vuruşlarıyla aralarındaki farkı daha da belirginleştiren bu uygulamaya başka artikülasyonlar da eklenebilir.



Şekil 4.14 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak – staccato.

Örneğin, Şekil 4.14'te aynı figürün gitar uyarlamasında, kasnak vuruşunda *staccato* icrayı kullandık. Kasnağın keskin sesini bu şekilde taklit etmek de verimli sonuçlar verebiliyor. Bir başka olasılık da hızlı pasajlarda uygulanması daha zor olmakla

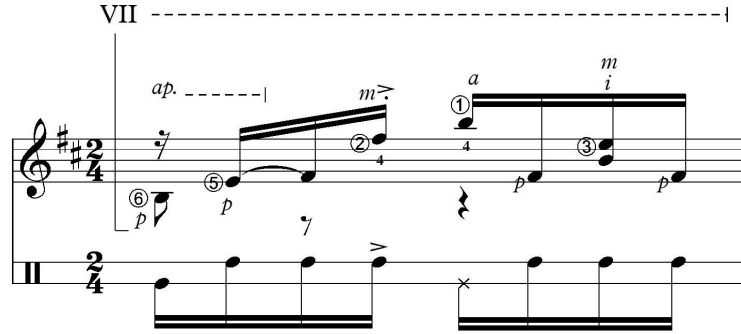
beraber, kasnak vuruşunun keskinliğinin ve vurgulu tek vuruşunun ayırt ediciliğini güzel yansıtan *pizzicato* tekniğini bu vuruşları taklit ederken kullanmak.



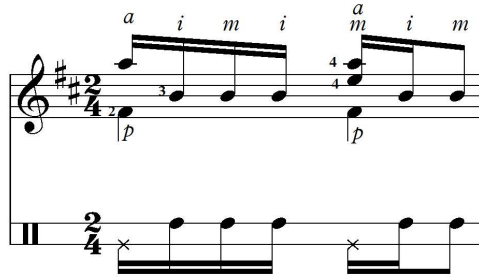
Şekil 4.15 : Urfa iki ayak detay – tokmaklı kasnak – pizzicato.

Şekil 4.15'teki Urfa iki ayak uyarlamasında vurgulu tek ve tokmaklı kasnak vuruşlarının gitar uyarlamasında kullandığımız pizzicato icrayı kolaylaştırmak için, bir düm ve iki tekten oluşan ilk üç notayı apoyando olarak icra edilmek üzere *p* parmağına devrettik. Pizzicato tekniği gitarda sağ el avucunun kenar kısmının alt eşiğe yerleştirilip telleri susturmasıyla uygulandığı için, elin bu pozisyona hazır olması gerekiyor. Pizzicatodan önceki notaların alt eşiğe yakın olacak şekilde *p* parmağıyla icra edilmesi bu durumu mümkün kılıyor. Yine pizzicato çalınan notaları daha tiz perdelere almak yoluyla daha keskin duyulmalarını sağlamak için önceki örneklerde kullandığımız pozisyonu değiştirip 7. pozisyona geçtik. Son üç tek vuruşunda da çeşitleme yapmak amacıyla bir arpej figürü kullandık. Yine aynı figüre aynı pozisyonda yaptığımız başka bir uyarlamada (şekil 4.15b) normal tek vuruşlarından ikincisini legatoyla gösterdik. Legato kullanımı hem senkoplamayı daha iyi

hissettirmek için hem hızlı pasajlarda 16'lıkların kolayca icra edebilmek hem icraya çeşitlilik katmak için rahatlıkla kullanılabilir.



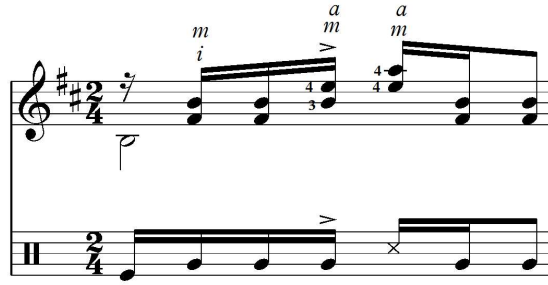
Şekil 4.15b : Urfa iki ayak detay – legato



Şekil 4.16 : Antep Kırıkhan – tokmaklı kaskanak.

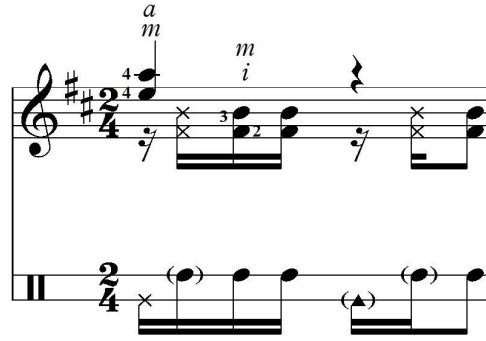
Şekil 4.16'daki uyarlamada, Antep Kırıkhan oyununun davul eşliğinden 5 ölçü boyunca tekrar edilen kaskanaklı bir figürünü görüyoruz. Bu örnekte de, tekrar eden bu

figürde kasnak vuruşunun gitar uyarlamasında kullandığımız tiz sese derinlik katmak için 4. telden destek aldık.



Şekil 4.17 : Pütürge halay figürü.

Şekil 4.17’de, daha önce şekil 4.13’te gördüğümüz figürün bir benzerini Pütürge halay figüründe görüyoruz. Bu örnekte vurgulu tek ve kasnak vuruşlarının etkisini güçlendirmek için çift telle uyarladık.

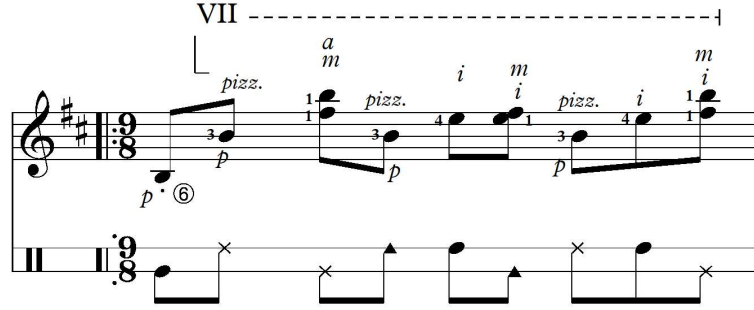


Şekil 4.18 : Pütürge halay figürü – ghost note çember.

Yine Pütürge halayından aldığımız bu figürde (şekil 4.18) ilk vuruşun başındaki kasnak vuruşunu gitarda yine çift telle uyarlarken, ikinci vuruşun başında gelen “ghost note” olarak icra edilmiş çember vuruşunu, gitara uyarlarken es olarak göstermeyi tercih ettik. Bölüm başında da değindiğimiz “belli belirsiz” çember vuruşlarına örnek olan bu figürde, çember vuruşu daha ziyade uygulanacak senkopu kolay icra edebilmek için kullanılıyor. Peşinden gelen yine “ghost note” olarak icra edilmiş ve

duyum olarak daha önde olan tek vuruşunun etkisini zayıflatmamak için “ghost note” çember vuruşunu gitarda ayrı bir notayla gösterilmesine gerek duymadık.

Bu bölümdeki son örneğimiz de başta değindiğimiz gibi az rastlanan ama kompozisyona etkide bulunacak şekilde kullanıldığında ilginç sonuçlar veren çubuklu kasnak ve çember vuruşlarıyla ilgili.



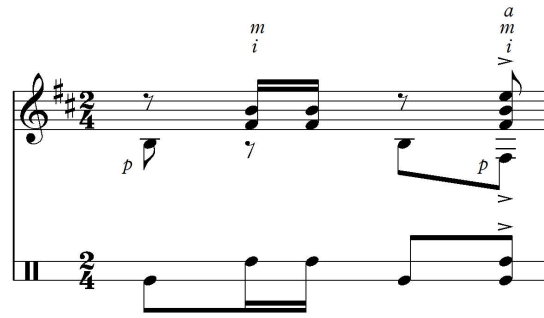
Şekil 4.19 : Ozan Kartal 9/8’lik çeşitlemesi – tokaklı/çubuklu kasnak ve çember.

Şekil 4.19’da gitar uyarlamasını yaptığımız ritmik figürü Ozan Kartal’ın “Youtube” internet sitesindeki bir videosundan aldık. 9/8’lik bir ritmik kalıp üzerine yapılan çeşitlemenin bir bölümünde, tokmaklı/çubuklu kasnak ve çember vuruşlarının hepsi bir arada kullanılıyor. Bu figürü gitara uyarlarken, çubuklu kasnak ve çember vuruşlarının ses etkisi bu kayıta çok benzer olduğu için aynı şekilde göstermeyi tercih ettik. İkisini de davulda yarattıkları kapalı zayıf “çıt” sesini taklit etmek için tek tel üzerinde pizzicatoyla gösterdik. Fakat diğer vuruşları açık seslerle gösterdiğimiz için, aralara giren sık pizzicato kullanımının yaratacağı teknik zorlukları bertaraf etmek için, pizzicato sesleri 4. tele devrettik. Ölçü başında görülen düm vuruşunu devrettiğimiz 6. tele ilk nota dışında bir daha başvurmamız için, sağ el avuç yanıyla 4. teli alt eşik üzerinden rahatlıkla kapatıp bir yandan 3., 2. ve 1. tellere tek, tokmaklı kasnak ve tokmaklı çember vuruşlarını açık seslerle (pizzicato olmayan) uyarladık. Bu

sesleri kademeli olarak (tek 3. telde, tokmaklı çember 3. ve 2. tellerde, tokmaklı kasnak 2. ve 1. tellerde olmak üzere) tel ve tel gruplarına dağıttık.

4.1.3 Yek, zızlama, çubuklu zızlama ve kenar dümü vuruşlarının uyarlaması

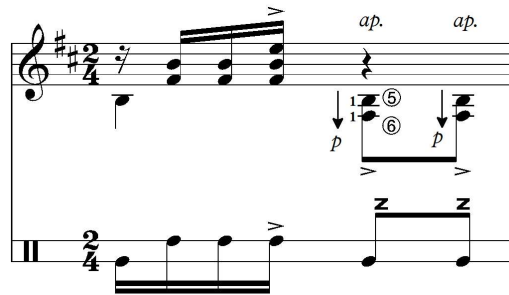
Başlıkta bahsettiğimiz vuruşlardan, *yek* ve *zızlama*ya asma davul icralarında çokça rastlarken, çubuklu zızlama daha az, kenar dümüne ise çok az rastladık. Bu kapsamda, ilk önce *yek* ve *zızlama* vuruşlarının gitar uyarlamasına birkaç örnekle bakmaya çalışalım.



Şekil 4.20 : Adıyaman Dimme halayı detay – yek.

Düm ve tek vuruşlarının aynı anda yapılmasında oluşan yek vuruşunu yine gitarda da aynı mantıkla uyarlıyoruz. Düm sesini bas tellerle, tek sesini de tiz tellerde blok halinde icra ediyoruz. Genelde olduğu gibi Şekil 4.20'deki örnekte de yek vuruşu hem çubuk hem de tokmak vuruşunda vurgulu olduğu için bunu gitar uyarlamamıza yansıtıyoruz. Yekteki vurgulu tek vuruşunu, normal tek vuruşuna göre bir alt tel

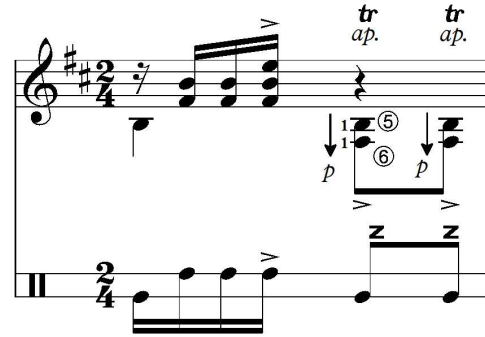
grubunda taklit edip, vurgulu tokmak vuruşunu bir üst bas telde taklit ediyoruz. Böylece yek vuruşunda aranan güçlü etkiyi gitarda göstermiş oluyoruz.



Şekil 4.21 : Pütürge halay – zızlama.

Yek vuruşuyla beraber asma davuldaki en kuvvetli vuruş olan zızlama vuruşu çubuğun deriye yapıştırıldığı sırada tokmakla düm vuruşunun yapılmasıyla oluşuyor. Deriye yapıştırılmış olan çubuğun titremesiyle “zızlama” efekti elde ediliyor. Bu kuvvetli ve “titremeli” etkiyi gitarda yaratabilmek için, zızlama vuruşunu gitarın en kalın 2 ya da 3 teline aynı anda p parmağıyla apoyando (yani bir alt tele yaslanmak suretiyle) vurarak taklit ediyoruz. Notada gösterdiğimiz vurgu işaretiyle hali hazırda sert bir icra isteyen apoyando vuruşunun şiddetli olması gerektiğini özellikle belirtiyoruz. Gitarın sırmalı tellerinde yapılan apoyandolu sert vuruşlar tellerin perdelere çarparak titremesini sağlar, bu da zızlama vuruşunun taklidi için gerekli olan ses efektini

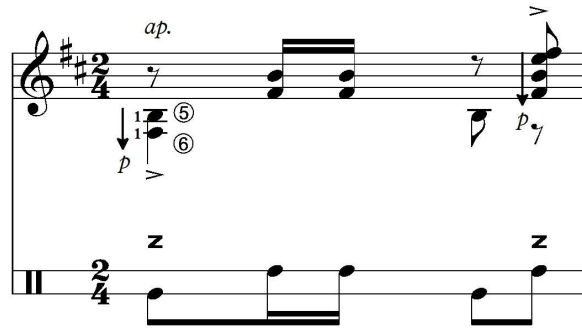
yaratmamıza olanak tanır. Şekil 4.21 örneğinde Pütürge halayından bir figürde bunun uygulamasını ayrıntılı olarak gösterdik.



Şekil 4.22 : Pütürge halay – zızlama/tril.

Söz konusu titreme efektini daha da güçlendirmek istediğimizde, apoyandolu vurgulu icraya bir tril süslemesi ekleyerek bunu gerçekleştirebiliriz (şekil 4.22).

Tokmakla vurulmadan, çubuk vuruşu yapıldıktan sonra çubuğun deriye yapışık bırakılmasıyla ortaya çıkan çubuklu zızlama sesini de benzer şekillerde gösteriyoruz. Normal zızlamaya göre daha zayıf tınlayan çubuklu zızlamayı genelde tek vuruşlarını gösterdiğimiz tel gruplarına uyarlıyoruz.



Şekil 4.23 : Pütürge halay – çubuklu zızlama.

Şekil 4.23'teki ilk çubuklu zızlama örneğimizde, bu efekti, 4. telden itibaren 4 teli aynı anda *p* parmağıyla sert bir biçimde aşağı doğru vurarak taklit ediyoruz. Şekil

4.24'teki ikinci örneğimizde ise, çubuklu zırlamayı tek vuruşunu uyarladığımız yine 4 ve 3. tellerde tril süslemesiyle taklit ediyoruz.

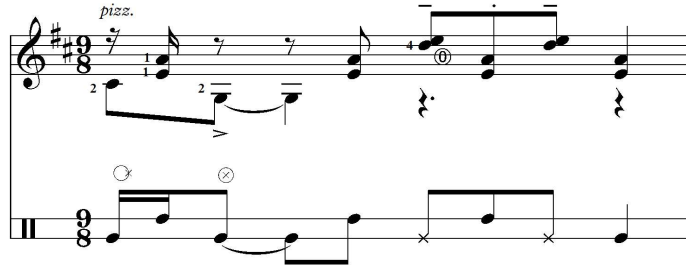


Şekil 4.24 : Pütürge halay – çubuklu zızlama/tril.

Yüksek tempolu parçalarda iki tele aynı anda tril yapmanın belli zorluklar yaratabilecek olması, hem normal zızlama hem de çubuklu zızlama vuruşlarının tril süslemesi eşliğinde taklit edilmesini uygun durumlarda uygulamamızı gerekli kılıyor.

Bu kısımdaki son örneğimiz de kenar dümü ile alakalı. Derinin çembere yakın kısmına vurulmasıyla oluşan kenar dümü sesi ile “normal merkez” dümü arasında oluşan ses farkı, vurgulu ve vurgusuz düm arasında oluşan ses farkını andırdığı için yine benzer şekilde bu iki farklı düm sesini gitarın iki ayrı bas telinde gösteriyoruz. Aralarındaki

fark katmerlenmek istenirse zayıf olan kenar dümü sesi gitarda pizzicato ile de gösterilebilir (şekil 4.25).



Şekil 4.25 : Davulcu Gökhan, 9/8’lik çeşitlemeleri – kenar dümü.

4.2 Yörelere Göre Temel Kalıp Çeşitlemelerinin Gitarda İcrası

Bu kısımda ağırlıklı olarak kendi yaptığımız asma davul transkripsiyonlarını temel olarak gösterdiğimiz uyarlama yöntemlerini yörelere göre ayırdığımız başlıklar altında asma davul ritimlerine uyguladık. Kaynak aldığımız asma davul icralarından hem icra edilen müzik stilinin temel karakterlerini gösteren, hem gitar icrası açısından verimli sonuçlar veren hem de istenilen uygun eserlerde kolayca kullanılabilecek çeşitlemeler çıkardık. Sunduğumuz çeşitlemelerdeki pasajlar, kaynak alınan icrada peş peşe gelen ve müzik cümlesi niteliğindeki bölümlerdir. Sık ritmik kalıp tekrarına başvurulmuş halaylarda esas olarak 4 ölçülük birimler halinde gösterdiğimiz çeşitlemelerin ilk 3 ölçüsü tekrar edilen figürü, 4. ölçü de bu figürü sunan “köprü” niteliğindedir. Bunlar 4 ölçü halinde sunulduğunda tekrar edilebilen müzikal cümlelerin oluşmasını sağlamıştır. Bu noktadaki maksadımız, aynı tartımdaki ya da uygun tartımlı halk müziği eserlerine gitarla eşlik ederken, bu cümlelerin kolayca kullanılabilmesi ve bu cümlelerdeki ölçüler arasında seçimler yapıp yeni “puzzle”lar oluşturulabilmesidir. Benzer bir yaklaşımı horonlar ve 9 zamanlı karşılamalar bölümünde de uyguladık. Zeybek bölümünde ise başka bir yola gittik. Zeybeklerin hafif tempolu 9 zamanlı bir yapıya sahip olması, müzikal cümlenin bir ölçüyü doldurmasına sebep olmaktadır bu da figürleri bölüp kullanmayı olanaksız kılmaktadır. Bu sebeple zeybekleri eser uygulaması şeklinde gösterdik. Zeybekler hariç uyarlamaları gösterirken kalıbının daha rahat görünmesini sağlamak ve bu kalıpların istenilen pozisyona rahatça uyarlanabilmelerini sağlamak için genelde tek bir akor pozisyonuyla çalıştık.

Çeşitleme cümlelerini oluştururken faydalandığımız oyun eşlik türlerini her bir çeşitlemenin altında belirttik. Sunduğumuz tüm bu çeşitleme şekilleri genelde 4 sayfayı geçtiği için, bunları Ekler bölümünde peşpeşe başlıklar halinde gösterdik. Ek A, Ek B, Ek C ve Ek D’de sırasıyla, halay, horon, dokuz zamanlı karşılama ve zeybek çeşitlemelerini görüyoruz. Çeşitlemeleri oluştururken kaynak olarak kullandığımız transkripsiyonlar ve bunların künye bilgileri (nereden alındığı, kimin çaldığı, kimin notaya aldığı vb.) ise Ek E bölümünde bulunmaktadır. Son olarak Kırıkhan oyununun tümünün hem transkripsiyonu hem de gitara uyarlanmasını gerçekleştirdik. Böylece bu örnekte, bir oyunun ritmik eşliğinin tümünün baştan sona gitarla icrasının nasıl bir etki yarattığını da görebiliyoruz. Bu uyarlamayı da Ek E.9’da görebiliyoruz.

4.2.1 Halaylar

Faydalandığımız halaylar Elazığ, Malatya Pütürge, Dersim, Urfa, Diyarbakır, Antep, Sivas ve Adıyaman bölgelerinden seçildi. Çalışmamızı 2 zamanlı halaylarla sınırladık. Bu sınırlamaya rağmen elimizde zengin bir malzeme birikti. Bu sebeple halayları iki temel kategoriye böldük:

1- “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar

2- “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar

Böyle bir ayrıma gitmemizin sebebi, “Adaptasyon Önerileri” alt başlığında da ifade ettiğimiz gibi, tempo farklılıklarının gitarda farklı icra türlerini zorlamasıdır. 112 temponun üzerindeki halaylarda, *i,m,a* blokuyla icra çok zor olduğundan, uyarlamalarda çeşitli arpej kalıplarıyla icra tercih edilmiştir. Yine elimizdeki halay transkripsiyonlarında, *düm, tek, zızlama, yek, kasnak ve çember* vuruşlarına dair çok fazla veri biriktiği için bunları her iki tempo öbeğinde, 3 ayrı başlık altında topladık. Halaylar için başvurduğumuz toplam altı başlığımız aşağıdaki gibidir:

- “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için *düm* ve *tek* çeşitlemeleri (Şekil A.1).

- “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için *zızlama* ve *yek* çeşitlemeleri (Şekil A.2).

- “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri (Şekil A.3).

- “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri (Şekil A.4).

- “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri (Şekil A.5).

- “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri (Şekil A.6).

4.2.2 Horonlar

Horon ritimlerini gitara uyarlarken 5 ve 7 zamanlı 3 tane horonun Mustafa Şahin (2009) tarafından notaya alınmış davul eşliklerinden faydalandık. Yine halaylarda olduğu gibi davul eşliklerinden küçük cümleler çıkarıp bunları “kalıplaştırdık”. Transkripsiyonlarda kaynak parçaların tempoları şöyle belirtilmiş: Trabzon horon kurma 4’lük nota 125, Trabzon haçka atlaması 4’ük nota 218; Tranzon sıksara 16’lık nota 150 (Şekil B).

4.2.3 Dokuz zamanlı karşılamalar

Dokuz zamanlı karşılamalar için kaynaklarımızı tamamen internet ortamından bulduk. Özellikle en gelişkin çeşitlemelerin yapıldığı icraları aradığımız için bu yolu tercih ettik. Kaynak kişilerin isimleri faydalandığımız videoların künyelerinde şöyle geçmektedir: Davulcu Gökhan, Ozan Kartal ve Gencer Savaş (Şekil C).

4.2.4 Zeybekler

Zeybekler için uyarlamaları önceden de değindiğimiz gibi, davulların eşlik ettiği ezgilerden birer cümle ile beraber yaptık. İki örneği gitarın bağlamaya akorlarla eşlik etmesini düşünerek gerçekleştirdik. Nail Yavuzoğlu tarafında armonize edilmiş Muğla zeybeği ve kendi armonizasyonumuzla düzenlediğimiz kadioğlu zeybeğinin yanında kerimoğlu zeybeğine tek gitarla icrası üzerine birkaç fikir geliştirmeye çalıştık. Bu kapsamda gitarın alt telinin Re'ye çekerek, *p* parmağının tüm davul partisini ton, 5'li ve oktava dağıtarak çalmasını sağladık. Ezgisel hattı da *i* ve *m* parmaklarına devrettik. Bu düzenlemeler, birer klasik gitar eseri gibi değil birer fikir etüdü gibi değerlendirilmeliler. Bu etüt çabası kapsamında, üç ayrı kerimoğlu eşliğinin notasını sunuyoruz son olarak (Şekil D).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmamızın, temel amacı olan gitar eşliğindeki ritmik boyuta “yerli” bir katkı sunma çabamızı, halk müziğimizdeki ritmik zenginliği en açık ve verimli şekilde gösteren asma davul ritmik kalıplarından gitara yaptığımız uyarlamalarla gerçekleştirmeye çalıştık. Bu noktada temel esin kaynağı olarak aldığımız Brezilya ritimlerinin gitara nasıl yollarla uyarlandığını araştırdığımız bölümde yöntem konusunda verimli sonuçlar elde ettik. Aynı mantık çizgisini temel hatlarıyla asma davul ritimlerini gitara uyarlarken uyguladık. Bu çerçevede, “yerli” bir eşlik sisteminin nüveleri ortaya çıkarabildiğimiz düşünüyoruz. Özellikle, kaynak aldığımız asma davul icralarından çıkardığımız küçük çeşitlemeler, halk müziklerine eşlik ederken kullanılabilecek çok çeşitli bir veri tabanı oluşturdu. Söz konusu çeşitlemelerdeki her bir ölçüdeki kalıplar farklı bileşkelere rahatça kapı açabilecek niteliktedir. Bir ölçüdeki kalıp başka bir çeşitlemenin herhangi bir ölçüsündeki kalıpla birleştirilip yeni “puzzle”lar oluşturmak için kullanılabilir. Yine ana bir halk müziği ezgisini icra eden bir enstrümana eşliğin dışında, ezginin doğrudan tek gitarla icrası veya halk müziği kalıplarından çıkılarak yapılacak yeni beste çalışmalarında, sunduğumuz çeşitlemelerdeki cümle ve kalıplar birleştirilerek, bestenin veya esgi aranjmanının üzerine oturtulacağı, ritmik kalıp şeması oluşturulabilir.

Çalışmamız içerisinde ifade ettiğimiz gitara uyarlama yöntemleri kullanılarak ekler bölümünde sunduğumuz transkripsiyonlar yeni kalıpların ortaya çıkartılması için incelenebilir. Yine farklı gitar stillerinden yola çıkılarak bir yöntem oluşturulması vasıtasıyla son derece verimli yeni sonuçların ortaya çıkabileceğini düşünüyoruz. Sınırlamalar bölümünde, verimli sonuçlar elde edebilmek incelememizi, halaylar, 9 zamanlı karşılamalar, horonlar ve zeybeklerle sınırladığımız belirtmiştik. Geriye incelenecek ve gitara uyarlanacak çok geniş bir repertuar kalmaktadır. Yeni çalışmalarda, bu repertuarın dikkate alınmasıyla, halk müziğimizi şekillendiren farklı yöresel icraların da çeşitlemeleri sunulabilir.

Sunuduğumuz çeşitlemelerin çalışılması esnasında, kaynak olarak aldığımız Brezilya gitarının önemli isimlerinin kayıtlarını ve internet ortamında rahatça ulaşılan notalarını incelemek de kolaylaştırıcı bir unsur olacaktır. Bu çerçevede, Badem Powell, Joao Bosco, Joao Gilberto ve Tom Jobim eserlerini önerebilir. Yine internet ortamında rahatça ulaşılan Asma davul video kayıtları bu çeşitlemelerde kullandığımız ritmik kalıplara aşinalık kazanılması için etraflıca dinlenebilir.

Çalışmamızda Asma davul ritimlerindeki cümleleri ve kalıpları olduğu gibi gitara uyarladık. Yani bir taklit gerçekleştirdik. Çalışmamızın mantıklı bir sonucu, gitar ve halk müziğimizdeki vurmali enstrümanların, beraber icralarını zenginleştirecek yeni kalıpların ortaya çıkarılmasıdır. Bu bağlamda, Brezilya gitarıyla Brezilya vurmali enstrümanlarının birlikte icrasındaki ritmik değiş tokuşlar, ritmik kalıbın iki grup arasında nasıl dağıtıldığını incelemek verimli sonuçlar verebilir.

Yine dikkat çekmemiz gereken bir nokta, kaynak aldığımız asma davul ritmik kalıp ve cümlelerinin kökenlerinin bir kısmının, halk oyunlarındaki figürlere eşlik esnasında “ayağa çalmak” olarak anılan yöntem uyarınca, bu figürleri destekleme ve figür hareketi değişikliklerini “haber verme” çabasıyla ortaya çıkmaları kadar, asma davulun eşlik ettiği ve zurna ya da klarnet gibi enstrümanlarca icra edilen ezgideki cümleler doğrultusunda şekillendiğidir. Bu ezgi takibi yönteminin benzer şekilde gitarla ezgilere eşlik ederken de kullanılması bütünlüklü bir etki yaratılabilmesi bakımından önemlidir. Bu çerçevede, doğrudan ezgilere eşlik önerileri ortaya koymak ve bunları partiyonlar halinde yayınlamak yine bu çalışmanın bir mantıklı sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Son olarak belirtebileceğimiz bir öneri de, “popüler” gitar kurslarında, önerdiğimiz eşlik kalıplarının kulakları halk müzikleriyle şekillenmiş öğrencilerde pedagojik olarak kolaylaştırıcı sonuçlar vereceğidir. Bu çerçevede, sunduğumuz çeşitlemelerden oluşturulacak “sade” örneklerden bir yöntem ortaya çıkarılabilir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B.** (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5). İstanbul: İletişim Yayınları
- Arana, C.** (2008). *Bossa Nova Guitar*. Cheltenham, Victoria: Hal Leonard Corporation.
- Arslan, R.** (2018). Antalya Halkevi ve Çalışmaları, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 73, s. 306-324.
- Bevan, M.** (2008). *Aspects Of Interpretation and Improvisation in the Performance of Brazilian Guitar Music* (Yüksek Lisans Tezi). The University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, Adelaide.
- Bora, T.** (2017). *Cereyanlar*. İstanbul: İletişim.
- Boukas, R** (2016). *Brazilian Guitar Panorama*. Erişim adresi <https://www.boukas.com/new-york-guitar-seminar>.
- Mesut, C.** (2003). *Tamburi Cemil'in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Çoğulu, T.** (2010). *The Adaptation of Bağlama Techniques into Classical Guitar Performance*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Elmas, Y.** (2003). *Sorularla Gitar*. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Erdoğan, C.** (2017). *Adana Halkevi (1933-1951)* (Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- Erdal, İ.** (2013). *Yozgat Halkevi (1932-1951)*. Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Farias, N.** (1995). *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Fleury, M.F.** *Les contrastes du développement au Brésil*. Erişim adresi <http://hist-geo.ac-rouen.fr/doc/ddc/dvlpbre/dvlpbre.pdf>.
- Galeano, E.** (2015). *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Kanat, E.** (2011). *Trakya'da Yaşayan Romanların Düğünlerinde Asma Davulla İcra Ettikleri 9 Zamanlı Ritmik Yapılar* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kanneci, A.** (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Karabulut, D.** *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Solunun Kemalizmle İmtihanı/Eklemlenmesi*. Erişim adresi https://www.academia.edu/36665516/Erken_Cumhuriyet_D%C3%B6

nemi_T%C3%BCrk_Solunun_Kemalizmle_%C4%B0mtihan%C4%B1_Eklemlenmesi.

- Karayaka, K.** (2014). *Anadolu Rock Müziğinin Oluşum ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Kaya, M.** (2014). *Klasik Gitarın Halk Müziğinde Değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Kiper, S.** (2012). Brezilya Ekonomisi, *Akademik Bakış Dergisi*, 30. Erişim adresi <http://www.akademikbakis.org>.
- Malcomson, H.** (2014). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9* Büyük Britanya: Bloomsbury Publishing.
- Malkoç ve diğ.** (2006). Kadıköy Halkevi ve Faaliyetleri (1935-1951). *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*. Erişim Adresi <https://dergipark.org.tr/iuyda/issue/946/10672>.
- Marquese, R.B.** (2006). The dynamics of slavery in Brazil - Resistance, the slave trade and manumission in the 17th to 19th centuries. Erişim adresi http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_nec/v2nse/scs_a04.pdf.
- May, A.D.** (2013). *The Brazilian Seven-String Guitar* (Yüksek Lisans Tezi). The University of Melbourne, Melbourne Conservatorium of Music, Melbourne.
- Namal, Y.** (2012). Zonguldak Halkevi'nin Faaliyetleri ve Karaelmas Dergisi, *Karadeniz Araştırmaları*, 34, 97-134.
- Oldaç, B.** (2000). *Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ordulidis, N.** (2017). The 'Ecumene' of the Greek Estudiantinas. Erişim Adresi <https://www.youtube.com/watch?v=2eQKJbfRy6s>.
- Pareira, M.** (2007). *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights.
- Sağ, A.** (2004). *Davullar Çalınırken* [CD]. İstanbul: DMC.
- Soydaş, E.** (2007). Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar. Erişim Adresi https://www.academia.edu/3416457/Osmanl%C4%B1_Saray_M%C3%BCzi%C4%B1nda_Yayl%C4%B1_%C3%87alg%C4%B1lar.
- Swanson, B.L.** (2004). *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso* (Yüksek Lisans Tezi). The University of Florida, Florida.
- Şahin, M.** (2009). *Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi* (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uluocak, S.** (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri*. Erişim Adresi http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi1_3.pdf.
- Ünal, U.** (2007). *Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Beş ve On Zamanlı Ritimlerin Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, KC. (2015). *Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

[1] **Url-1** Erişim Adresi <<http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/turkiyede-cazin-oykusu-ilk-yillar-i-i-410>>.

[2] **Url-2** Erişim Adresi <<http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/turkiyede-cazin-oykusu-ilk-yillar-2-i-i-610>>.

EKLER

EK A.1: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN DÜM VE TEK ÇEŞİTLEMELERİ

EK A.2: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN ZIZLAMA VE YEK ÇEŞİTLEMELERİ

EK A.3: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN KASNAK VE ÇEMBER ÇEŞİTLEMELERİ

EK A.4: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN DÜM VE TEK ÇEŞİTLEMELERİ

EK A.5: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN ZIZLAMA VE YEK ÇEŞİTLEMELERİ

EK A.6: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN KASNAK VE ÇEMBER ÇEŞİTLEMELERİ

EK B: HORONLAR

EK C: DOKUZ ZAMANLI KARŞILAMALAR

EK D: ZEYBEKLER

EK E: ASMA DAVUL TRANSKRİPSİYONLARI

EK A.1: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN DÜM VE TEK ÇEŞİTLEMELERİ

Gtr. *a*
m
i

Dvl.

Pütürge

Gtr. *a*
m
i

Dvl.

Pütürge 2

Gtr. *a*
m
i

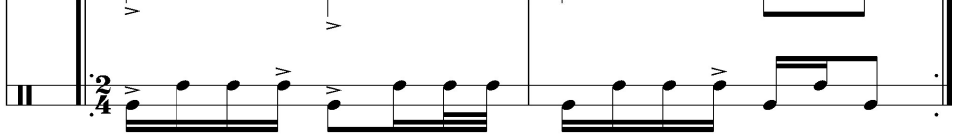
Dvl.

sfz

Pütürge 3

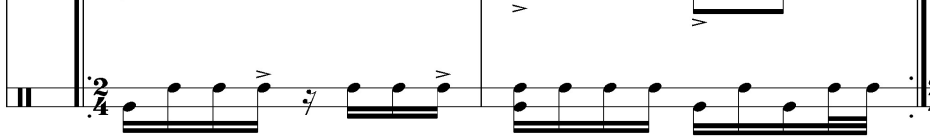
Şekil A.1 : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

Gtr. 

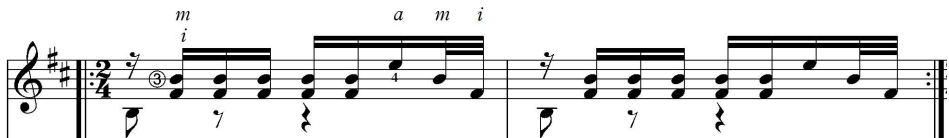
Dvl. 

Pütürge 4

Gtr. 

Dvl. 

Pütürge 5

Gtr. 

Dvl. 

Urfa iki ayak

Şekil A.1 (devamı) : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

Gtr.

Dvl.

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) and double bass (Dvl.) in 2/4 time. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The double bass part is written in bass clef. The score consists of two measures. In the first measure, the guitar plays a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The double bass plays a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. In the second measure, the guitar plays a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The double bass plays a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score ends with a double bar line.

Urfa iki ayak 2

Gtr.

Dvl.

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) and double bass (Dvl.). The guitar part is written on a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. It features a series of chords and single notes, with some notes marked with 'a' and 'm' above them, and 'i' below them. The double bass part is written on a single staff with a bass clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. It features a series of chords and single notes, with some notes marked with 'a' and 'm' above them, and 'i' below them. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs (double dots) at the end of the first and second measures of each part.

Dik halay 1

Grtr.

Dvl.

Dik halay 2

Şekil A.1 (devamı) : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

Gtr.

Dvl.

Sivas ağırlama 2. bölüm

Gtr.

Dvl.

Pütürge 6

Gtr.

Dvl.

Pütürge 7

Gtr.

Dvl.

Pütürge 8

Şekil A.1 (devamı) : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

EK A.2: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN ZIZLAMA VE YEK ÇEŞİTLEMELERİ

Gtr. *a m i m i* *apoyando* --- *p*

Dvl. *z z*

Pütürge 9

Gtr. *a m i m i* *apoyando* --- *a m i m i* *apoyando* --- *a m i m i* *apoyando* ---

Dvl. *z z z z*

Dik halay 3

Gtr. *apoyando* *p* *apoyando* *p* *apoyando* *p*

Dvl. *z z z z*

Dik halay 4

Şekil A.2: “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.

Gtr. *apoyando* *p* *p* *p* *p*

Dvl. *p* *p* *p* *p*

Pütürge 10

Gtr. *apoyando* *p* *p* *p* *p* *apoyando - -*

Dvl. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Pütürge 11

Gtr. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Dvl. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Pütürge 12

Şekil A.2 (devamı) : “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.

Measures 1-4 of the musical score. The guitar part (Gtr.) is in treble clef, 2/4 time, and the double bass part (Dvl.) is in bass clef, 2/4 time. The guitar part includes chords and single notes with dynamics like *p* and accents. The double bass part has a steady eighth-note accompaniment with accents and slurs.

Pütürge 13

Gtr.

Dvl.

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) and double bass (Dvl.) in 2/4 time. The guitar part is written in treble clef and the double bass part in bass clef. The score consists of four measures. The guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *apoyando* (with an accent). The double bass part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also including dynamic markings like *p* and *apoyando*. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

Pütürge 14

[illegible]

Dik halay 5

Şekil A.2 (devamı) : “92-108” arası tempoda çalışacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.

**EK A.3: “92-108” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN
KASNAK VE ÇEMBER ÇEŞİTLEMELERİ**

Gtr. *a m m i*

Dvl.

Urfa iki ayak 3

Gtr. *m* *a* *m* *i* *a* *a*

Dvl. *sfz*

Urfa iki ayak 3

Gtr. *m* *a* *m* *i* *a* *a*

Dvl. *sfz*

Urfa iki ayak 4

Gtr. *pizz.*

Dvl. *sfz*

Urfa iki ayak 5

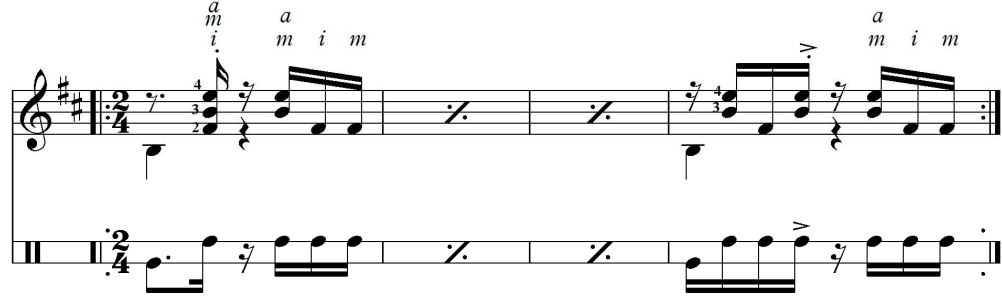
Gtr. *m* *a* *m* *i* *a* *a*

Dvl. *sfz*

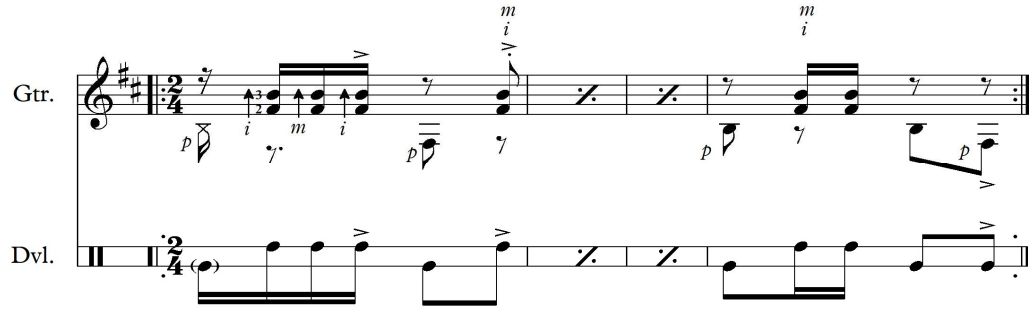
Pütürge 18

Şekil A.3 (devamı): “92-108” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri.

EK A.4: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN DÜM VE TEK ÇEŞİTLEMELERİ



Kırıkhan 1



Dimme 1



Karaçor 1

Şekil A.4: “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

Gtr. *i m a m i*

Dvl.

Karaçor 2

Gtr. *p i m i a m i*

Dvl.

Karaçor 3

V -----

Gtr. *a m i a m i*

Dvl.

Sivas halayı 3. Bölüm 1

Şekil A.4 (devamı): “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

V -----

Gtr. *i* *i* *a* *m* *i* *i*

Dvl. *p* *p* *p* *4* *3* *1* *3*

Sivas halayı 3. Bölüm 2

Şekil A.4 (devamı): “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için düm ve tek çeşitlemeleri.

EK A.5: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN ZIZLAMA VE YEK ÇEŞİTLEMELERİ

Gtr. *a m i m i*
p sfz
sfz

Dvl. *sfz*
sfz

Dimme 2

Gtr. *m i*
p sfz
sfz

Dvl. *z z*

Dimme 3

Gtr. *m i m i*
sfz
sfz

Dvl. *sfz*
sfz

Dimme 4

Şekil A.5: “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.

Gtr. *a m i a m i*

Dvl.

Dik Halay-2 2

Gtr. *m i*

Dvl. *p sfz*

Dik Halay-2 3

Gtr.

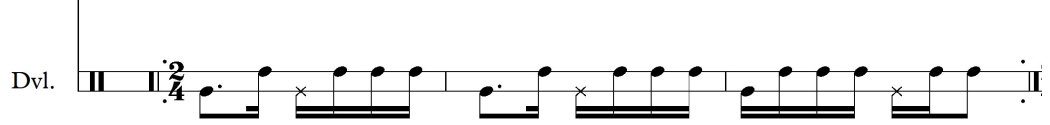
Dvl. *sfz*

Dik Halay-2 4

Şekil A.5 (devamı): “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için zızlama ve yek çeşitlemeleri.

**EK A.6: “112-132” ARASI TEMPODA ÇALINACAK HALAYLAR İÇİN
KASNAK VE ÇEMBER ÇEŞİTLEMELERİ**

Gtr. 

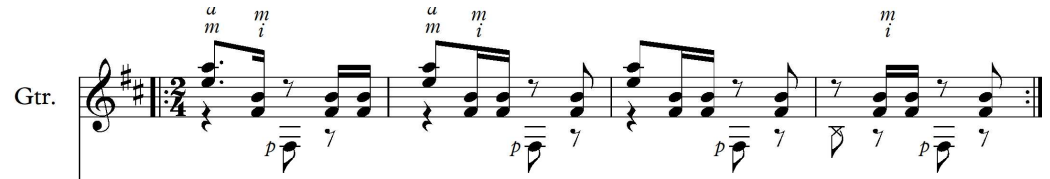
Dvl. 

Kırıkhan 2

Gtr. 

Dvl. 

Karaçor 5

Gtr. 

Dvl. 

Karaçor 6

Şekil A.6: “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için kasnak ve çember çeşitlemeleri.

Gtr. *i a*
m
p p *a*
m

Dvl.

Tirge 1

Gtr. *i a*
m
p p *a*
m

Dvl.

Tirge 2

Gtr. *a*
m
p i

Dvl.

Tirge 3

Şekil A.6 (devamı): “112-132” arası tempoda çalınacak halaylar için kaskak ve çember çeşitlemeleri.

EK B: HORONLAR

Gtr. *a m i* *p* *p* *a m i*

Dvl.

Trabzon horon kurma 1

p *a m i* *p* *a m i* *p* *p* *a m i*

Trabzon horon kurma 2

a m i *p* *p* *a m i*

Trabzon horon kurma 3

Şekil B: Horonlar.

Gtr. *p p p p a m i*

Dvl.

Trabzon horon kurma 4

Gtr.

Dvl.

Trabzon haka atlaması 1

Gtr. *pizz. pizz. pizz. pizz. pizz. pizz.*

Dvl.

Trabzon haka atlaması 2

Gtr. *pizz. pizz. pizz. pizz.pizz.*

Dvl.

Trabzon haka atlaması 3

Şekil B (devamı): Horonlar.

Gtr. 

Dvl. 

Trabzon hačka atlaması 4

Gtr. 

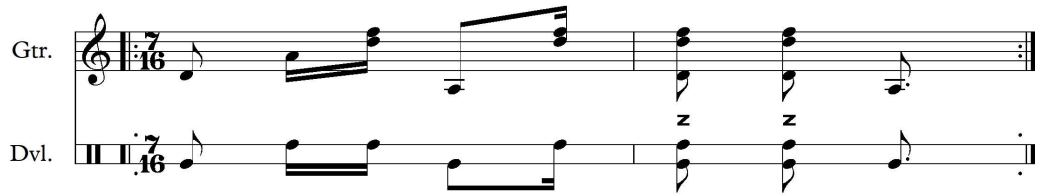
Dvl. 

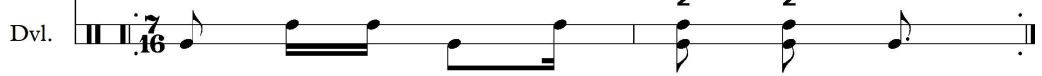
Trabzon hačka atlaması 5

Gtr. 

Dvl. 

Trabzon sıksara 1

Gtr. 

Dvl. 

Trabzon sıksara 2

Şekil B (devamı): Horonlar.

EK C: DOKUZ ZAMANLI KARŞILAMALAR

[illegible]

Ozan Kartal

Gtr. *pizz.*

Dvl.

Davulcu Gökhan 1

Gtr. *pizz.* *m* *i* *a* *m* *i*

Dvl. *+* *+* *o*

Davulcu Gökhan 2

Şekil C: Dokuz zamanlı karşılamalar.

m i m i a

Gtr.

Dvl.

Davulcu Gökhan 3

m i m i a m i m i

Gtr.

Dvl.

Davulcu Gökhan 4

Gtr.

Dvl.

Davulcu Gökhan 5

a m i a m i m i a m i

Gtr.

Dvl.

Davulcu Gökhan 6

Şekil C (devamı): Dokuz zamanlı karşılamalar.

Gtr. *m i m i* *i m*

p

Dvl.

Gencer Savaş 1

Gtr. *a m i*

p

Dvl.

Gencer Savaş 2

Gtr.

Dvl.

Gencer Savaş 3

Gtr. *i a m*

p

Dvl.

Gencer Savaş 4

Şekil C (devamı): Dokuz zamanlı karşılamalar.

EK D: ZEYBEKLER

Muğla Zeybeği

Nail Yavuzoğlu Armonizasyonu
Gitar İçin Düzenleme
(Giriş Ezgisi)

Davulu Notaya Alan:
Bortan Oldaç

♩=55

Bğl.

Gtr.

Dvl.

9/4

G⁷(sus4) F^{maj7} D⁷(sus4) F^{maj7} D⁷(sus4)

Bğl.

Gtr.

Dvl.

G⁷(sus4) A⁷(sus4) D⁷(sus4)

Şekil D: Zeybekler.

Kadıoğlu Zeybeği

Gitar ve Bağlama İçin Düzenleme
(Giriş Ezgisi)

♩=50

Bğl.

Gtr. 1

Dvl.

C#°/G Dm A(sus4) E7(b5omit3) A(sus4)

Bğl.

Gtr.

Dvl.

C#°/G G#11(omit3) A7(sus4) A(sus4)

Şekil D (devamı): Zeybekler.

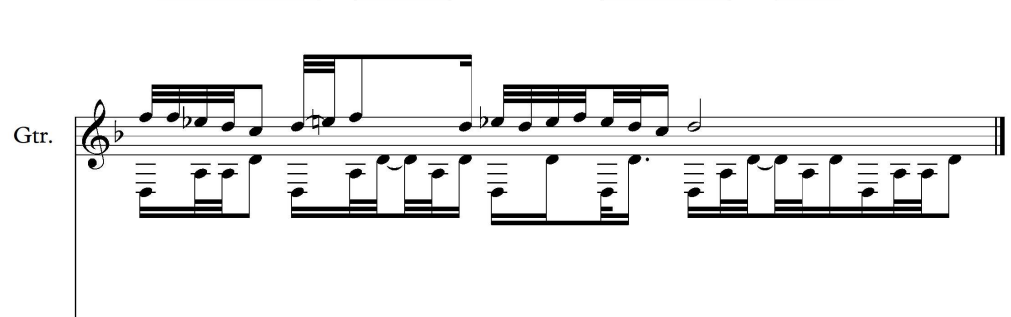
Kerimoğlu Zeybeği

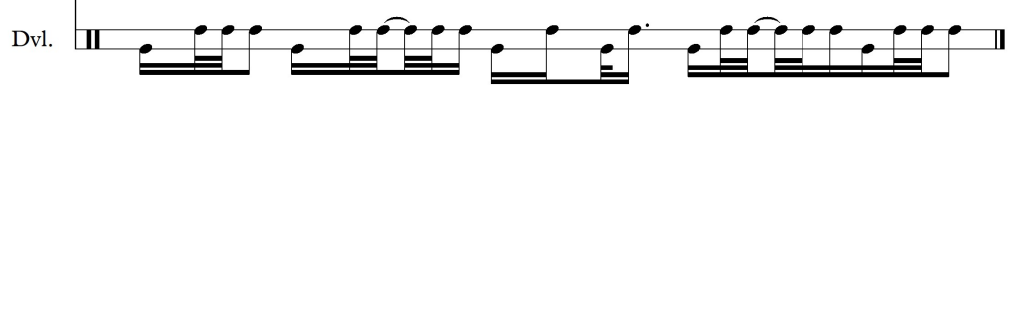
Tek Gitar İçin Düzenleme
(Giriş Ezgisi)

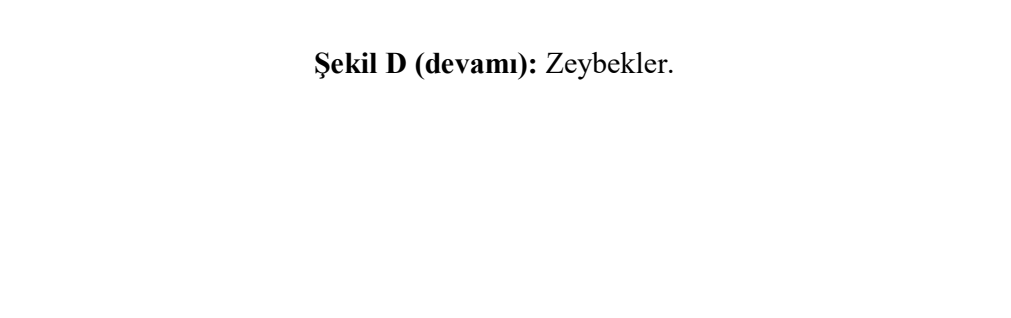
♩=50

⑥ = D (re)

Gtr. 

Dvl. 

Gtr. 

Dvl. 

Şekil D (devamı): Zeybekler.

Kerimoğlu Zeybeği

Dibekdereli Mesut Kûlahlı

Tek Gitar İçin Düzenleme 1

(1. Şan Ezgisi)

♩=45

Gtr.

Dvl.

Şekil D (devamı): Zeybekler.

Kerimoğlu Zeybeği

Dibekdereli Mesut K lahlı'nın Davul İcrasından
Tek Gitar İçin Düzenleme 2
(1. Şan Ezgisi)

♩=40

Gtr.

Dlv.

Şekil D (devamı): Zeybekler.

EK E: ASMA DAVUL TRANSKRİPSİYONLARI

Pütürge Halay Çeşitlemeleri

Yöresi:

Malatya/Pütürge

Kaynak:

https://youtu.be/YC4R4_snWDA

Çalanlar:

Davul: Davulcu Rıza

Zurna: Bilinmiyor

Notaya Alan:

Güneş Demir

Asma Davul $\text{♩} = 112$

6

12

18

24

30

36

42

49

Şekil E.1 : Pütürge Halay Çeşitlemeleri.

55

61

68

74 01:23

81

88

94 1:42

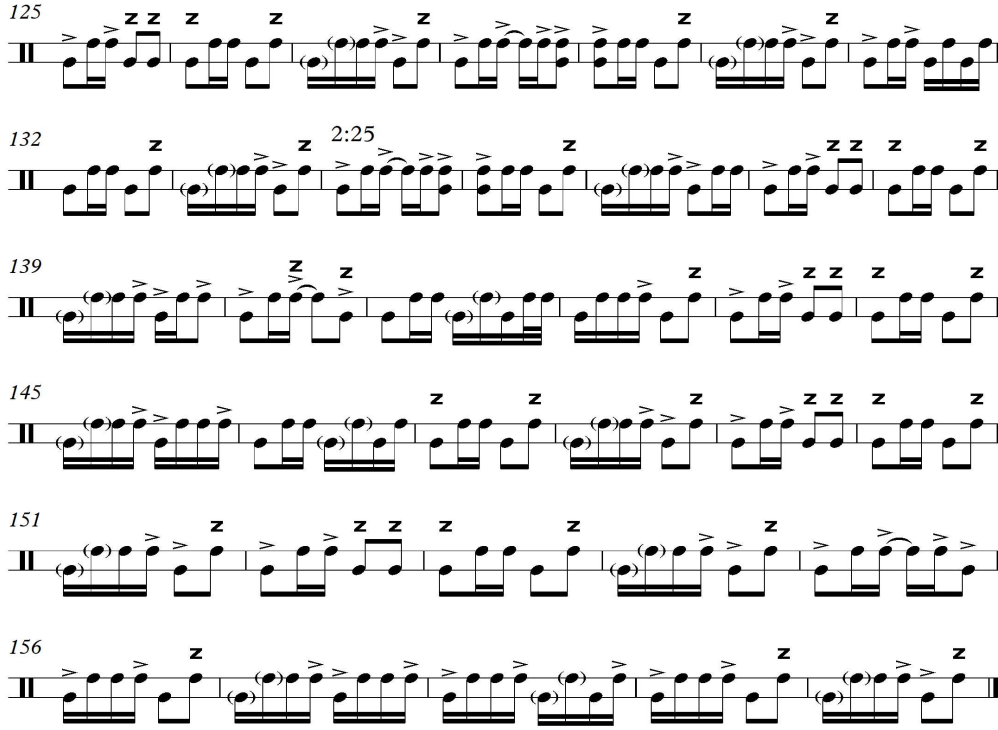
100

106

112 2:03

118 2:13

Şekil E.1 (devamı) : Pütürge Halay Çeşitlemeleri.



Şekil E.1 (devamı) : Pütürge Halay Çeşitlemeleri.

KARAÇOR

Çeşitli Pasajları

Yöresi:
Dersim/Pertek-Hozat
Kaynak:
<https://youtu.be/K6mVIWifxKs>

Çalanlar:
Davul: Bilinmiyor
Zurna: Bilinmiyor
Notaya Alan:
Güneş Demir

Asma Davul

6

13

20

27

35

39

Şekil E.2 : Karaçor.

Dik Halay 1

Birinci Bölüm

Yöresi:

Elazığ

Kaynak:

Davullar Çalınırken CD'si

Arif Sağ, DMC Yapım, 2004

Çalanlar:

Davul: Arif Sağ

Zurna: Bilinmiyor

Notaya Alan:

Güneş Demir

Asma Davul II $\frac{2}{4}$

8 15 16 19 24 32 40 48 55

Şekil E.3 : Dik Halay 1.

62 5

69 10

76

83

90

97 4

105

110 3

Şekil E.3 (devamı) : Dik Halay 1.

Dimme Halayı Birinci Bölüm

Yöresi:
Ardahan
Kaynak:
Davullar Çalınırken CD'si
Arif Sağ, DMC Yapım, 2004

Çalanlar:
Davul: Arif Sağ
Zurna:
Notaya Alan:
Güneş Demir

♩=122

Zurna

♩=122

Asma Davul

4

6

9

Şekil E.4 : Dimme.

13

18

23

28

31

Şekil E.4 (devamı) : Dimme.

Urfa İki Ayak

00.34'e Kadar Olan Bölüm

Yöresi:

Urfa

Kaynak:

<https://youtu.be/tIsZNQ1kboY>

Çalanlar:

Bilinmiyor

Notaya Alan:

Güneş Demir

♩=100

Asma Davul

1. 5. 11. 16. 19.

Şekil E.5 : Urfa İki Ayak.

Dik Halay 2

Yöresi:
Elazığ
Kaynak:
<https://youtu.be/D8ozKFBi7Js>

Çalanlar:
Davul: Arif Sağ
Klarnet: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan:
Güneş Demir

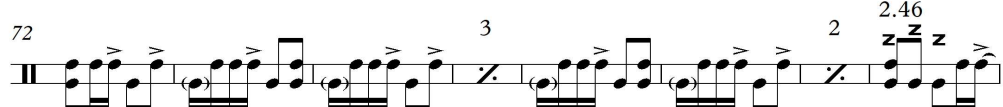
Asma Davul $\text{♩} = 114$

7 4 11 1.22 1.31 1.47 10 4 2.18

Şekil E.6 : Dik Halay 2.

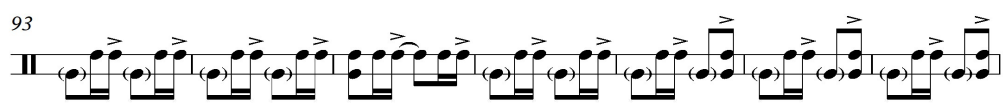
58 

65 

72 

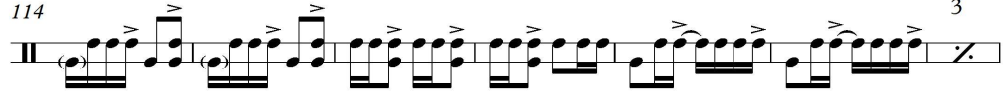
80 

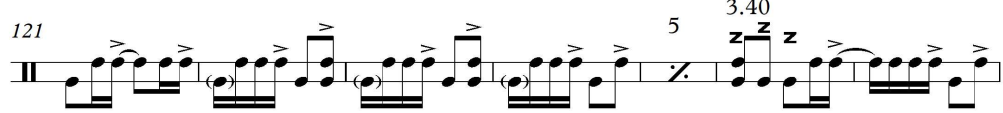
87 

93 

100 

107 

114 

121 

Şekil E.6 (devamı) : Dik Halay 2.

128

135 3.50 3.55

142 19 4.19 *sfz* *sfz*

149 3 *sfz* *sfz* *sfz* 4.38

156 *sfz* 4.45

163 4.51 4.53

177

184

188

Şekil E.6 (devamı) : Dik Halay 2.

Sivas Ağırılama

Birinci, İkinci ve Dördüncü Bölümler

Yöresi:

Sivas

Kaynak:

Sivas'ın Sesi İsimli Kaset

Hülya Plak, 1995

Çalanlar:

Davul: Hacı Asanakut

Zurna: Ahmet Ayık

Notaya Alan:

Mustafa Şahin

Asma Davul

♩=66

4 5

7 4

11 10 15

♩=50

16 10 8 15

♩=80

23 10

28

32

Şekil E.7: Sivas Ağırılama.

Sivas Halay¹

Sivas

Sivas'ın Sesi İsimli Kaset

Davul: Hacı Asanakut

Notaya Alan:

Asma Davul $\text{♩} = 85$

5

9 $\text{♩} = 100$

15

21 $\text{♩} = 124$

26 $\text{♩} = 120$

Şekil E.8: Sivas Halayı.

Kırıkhan

davul icracısı: Hacı Bulur
davul transkripsiyonu: Mustafa Şahin
uyarlama: Güneş Demir
yöresi: Gaziantep

♩=120

Klasik Gitar

♩=120

Asma Davul

6

Gtr.

Dvl.

12

Gtr.

Dvl.

17

Gtr.

Dvl.

21

Gtr.

Dvl.

Şekil E.9: Kırıkhan Davul ve Gitar Uyarlama.

Tirge

Yöresi:
Adıyaman
Kaynak:
Oldaç, 2000

Notaya Alan:
Bortan Oldaç

Asma Davul

5

10

p

p

Şekil E.10: Tirge.

Trabzon akçaabat gozangel

Yöresi:

Trabzon - Akçaabat

Kaynak:

Hıdır Nebi Şenlikleri Kayıtları, 1997

Çalanlar:

Davul: Ahmet Ergül

Zurna: Ali Günel

Notaya Alan:

Mustafa Şahin

Asma Davul $\text{♩}=150$

7

14

21

28

35

42

49

56

60

Şekil E.11: Gozangel.

Trabzon Sıksara

Yöresi:

Trabzon - Akçaabat

Kaynak:

Hıdır Nebi Şenlikleri Kayıtları, 1997

Çalanlar:

Davul: Ahmet Ergül

Zurna: Ali Günel

Notaya Alan:

Mustafa Şahin

Asma Davul

9

18

27

36

45

54

64

74

83

93

99

Şekil E.12: Sıksara.

Trabzon Erkek Horon Kurma

Yöresi:

Trabzon - Akçaabat

Kaynak:

Hıdır Nebi Şenlikleri Kayıtları, 1997

Çalanlar:

Davul: Ahmet Ergül

Zurna: Ali Günel

Notaya Alan:

Mustafa Şahin

♩=125

Asma Davul

7

14

21

28

36

43

47

Şekil E.13: Horon Kurma.

Trabzon Haçka Atlaması

Yöresi:

Trabzon - Akçaabat

Kaynak:

Hıdır Nebi Şenlikleri Kayıtları, 1997

Çalanlar:

Davul: Fethi uçar

Zurna: Neşet Enver

Notaya Alan:

Mustafa Şahin

Asma Davul $\text{♩} = 218$

7

13

20

26

33

40

46

52

58

64

68

Şekil E.14: Haçka Atlaması.

Süslü Jandarma Zeybeği

Yöresi:
İzmir
Kaynak:
İzmir Türküleri
Metropol Müzik Yapım

Çalanlar:
Bilinmiyor
Notaya Alan:
Güneş Demir

Asma Davul

The musical score for Asma Davul is written in 9/2 time. It consists of nine measures, each starting with a double bar line and a 'II' marking. The notation is a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accents (>) are placed above many notes. The dynamic marking 'sfz' (sforzando) appears at the beginning of measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. Measure 7 also includes a '<' (crescendo) marking. Measure 8 includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil E.15: Süslü Jandarma zeybeği.

Harmandalı

Yöresi:
Ege
Kaynak:
<https://youtu.be/jBDQhKTcoN4>

Çalanlar:
Bilinmiyor
Notaya Alan:
Güneş Demir

Asma Davul $\text{♩} = 50$

2

3

4

5

6

7

8

Şekil E.16: Harmandalı Zeybeği.

Roman Havası Üzerine Çeşitlemeler

3:08'e Kadar Olan Bölüm

Yöresi:
Bilinmiyor
Kaynak:
<https://youtu.be/RjE9ttjJE7g> ♩=230

Çalan:
Davulcu Gökhan
Notaya Alan:
Güneş Demir

Asma Davul

5

9

12

16

20

24

27

30

32

3:00

Şekil E.17: Roman Havası Üzerine Çeşitlemeler.

9/8'lik Üzerine Egzersisler

Kaynak:
https://youtu.be/aGONPDW_g1A

Çalan:
Gencer Savaş
Notaya Alana:
Güneş Demir

Asma Davul $\text{♩} = 220$

3

5

7

9

11

13

15

Şekil E.18: 9/8'lik Ritim Üzerine Egzersisler

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Güneş Demir
Doğum Tarihi ve Yeri : 9 Ağustos 1982
E-posta : gunesdemir@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2009, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı